LEON TROÇKİ

edebiyat ve devrim

KÖZ YAYINLARI

Birinci Baskı : Nisan 1978

KÖZ YAYINLARI
Çatalçeşme Sok. Üretmen Han, 405
P.K. 40, Beyazıt, İSTANBUL

Dizgi : Kardeş Matbaası
Baskı : ER-TU Matbaası
Kapak Baskı : Kelebek Matbaası
Cilt : Numune Müceilithanesi

EDEBİYAT VE DEVRİM

Leon TROÇKİ

Çeviren :

Hüsen PORTAKAL

★ KÖZ YAYINLARI

Bu kitap, Pierre Frank, Claude Ligny ve Jean-Jacques Marie'nin Rusçadan Fransızcaya çevirdiği «Littérature et Révolution» adlı eserin esas alınarak ve Michigan Üniversitesi yayınlarından «Literature and Revolution»la karşılaştırılarak hazırlanmıştır.

Kitap 1922 ve 1923 yazında yazıldı. Moskova'da Devlet yayınlarından çıkan Bütün Eserleri (tamamlanmadı) ciltlerinden birinde önsöz olarak yer aldı.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

Bölüm

I. DEVRİM ÖNCESİ SANATI 15

II. DEVRİM'İN EDEBİ «YOL ARKADAŞLARI» ... 51

III. ALEKSANDIR BLOK 105

III. ALEKSANDR BLOK 105

ANTONİO GRAMSCİ'NİN İTALYAN FÜTÜRİZMİ ÜZERİNE MEKTUBU 147

V. FORMALİST ŞİİR OKULU VE MARKSİZM ... 151

VI. PROLETER KÜLTÜRÜ VE PROLETER SANATI 171

VII. PARTİNİN SANAT POLİTİKASI 199

VIII. DEVRİMCİ SANAT VE SOSYALİST SANAT ... 211

IX. SERGEY YESSENİN'İN ANISINA 237

X. MAYAKOVSKİ'NİN İNTİHARI 243

Bu kitabı
Savaşçı, insan ve dost Christian Georgevitch PAKOVSKİ'ye adıyorum.

GİRİŞ

Sanatın yeri, aşağıdaki genel düşüncelerle tanımlanabilir.

Rus proletaryası iktidarı ele geçirdikten sonra kendi öz ordusunu yaratmamış olsaydı, işçi devletinin hayatı çoktan son buimuştu ve şimdi biz ekonomik sorunlar, hele hele kültür ve düşünce sorunları üzerinde hiç düşünemeyecektik. Eğer proletarya diktatörlüğü önümüzdeki birkaç yıl içinde ekonomiyi örgütlemede ve halka asgari bir refah sağlamada yetersiz kalacak olursa, proletarya rejiminin çökmesi kaçınılmazdır. Ekonomi, şimdilik en önemli sorundur.

Bununla birlikte, en temel beslenme, giyim, barınak ve ilk öğretim sorunlarının çözülmesi bile; hiç de bu yeni tarihsel ilkenin, yani sosyalizmin tam bir zafere ulaş-

tığı anlamına gelmez. Ancak bilimsel düşüncenin ulusal ölçüde ilerlemesi ve yeni bir sanatın gelişmesi, tarihsel tohumun sadece bir bitki verdiğini değil ama çiçek de açabildiğini gösterecektir. Bu anlamda, sanatın gelişmesi, her çağın canlılığının ve bütün tarih içinde taşıdığı önemin en yüksek göstergesidir.

Kültür, ekonominin özsuyu ile beslenir; kültürün doğabilmesi, gelişebilmesi ve arıtılabilmesi için maddi bir artık zorunludur. Bizim burjuvazi edebiyata el koymuş ve bunu da zenginleştiği bir dönemde çok büyük bir hızla yapmıştır. Proletarya ise, yeni, yani sosyalist bir kültür ve edebiyatın biçimlenmesini, bugünkü yoksulluğumuza, ihtiyaç ve sıkıntılarımıza, cehaletimize dayanarak laboratuvar yöntemleriyle değil, büyük toplumsal, ekonomik ve kültürel, araçlarla hazırlayabilecektir. Sanat, rahatı, hatta maddi bolluğu gerektirir. Ocaklar daha sıcak olmalı, tekerlekler daha hızlı dönmeli, mekikler daha hızlı işlemeli ve okullar daha iyi çalışmalıdır.

Bizim eski Rus kültürümüz ve edebiyatımız, soyluluğun ve bürokrasinin anlatımıydı ve köylü üzerinde kurulmuştu. Gerek kendinden kuşku duymayan soylu, gerekse «tövbekar» soylu, Rus edebiyatının en önemli dönemine damgasını vurmuştur. Daha sonra köylüye ve burjuvaya yaslanmış, halktan gelen aydın ortaya çıkmış ve Rus edebiyat tarihi içinde kendi bölümünü yazmıştır. Eski Narodniklerin aşırı «basitleşme» (halkın basit hayatını yaşama - çn.) dönemini geçirdikten sonra bu aydın tipi burjuva anlamda modernleşti, ayrımlaştı ve bireyselleşti. Dekadan okulun ve sembolizmin tarihsel rolü bu olmuştur. Bu yüzyılın başından itibaren, özellikle 1907-1908'den sonra, yeniden doğuşunun hızlandığı görülür. Savaş bu sürecin yurtseverlikte son bulmasını sağlamıştır.

Devrim burjuvaziyi devirdi ve bu belirleyici olgu edebiyatta da bir patlamayla kendini gösterdi. Bugün, burjuva ekseni çevresinde oluşmuş bir edebiyat artık yoktur. Kültür ve özellikle edebiyat alanında az çok yaşa-

yabilen ne kaldıysa, yeni bir yön bulmak için kendini zorladı ve hâlâ zorluyor. Burjuvazinin artık varolmadığı düşünülürse, bu eksen, ancak burjuvazisiz bir halk olabilir. Ama halk kimdir? Herşeyden önce köylüler ve belli bir sınıra kadar şehir küçük burjuvazisi, bundan sonra da işçilerin arasında köylünün popüler protoplazmasından ayrılamayan bir kesim. Bu, devrimin bütün «yol arkadaşları»nın temel yaklaşımıdır.(*). Rahmetli Blok'un ateşli düşüncesinde bulunan budur. Bu hâlâ canlı olarak Pilnyak'da, «Serapiyon Kardeşliği»nde ve İmgeciler'de de bulunmaktadır. Kimi Fütüristler de böyle düşünmektedir (Khlebnikov, Kruçyonikh ve W. Kamenski). Kültürümüzün, daha doğrusu kültür eksikliğimizin köylü temeli, edilgin gücünü dolaylı olarak belli etmektedir.

Devrimimiz, köylüden gelen, ama hâlâ köylüye yaslanan ve ona izleyeceği yolu gösteren proleterin anlatımıdır. Sanatımız, köylü ile proleter arasında bocalayan ve her ikisiyle de organik olarak kaynaşamayan, ama ara konumundan ve bağlantılarından ötürü, yüzünü daha çok köylüye çeviren aydının anlatımıdır. Kendisi köylüleşemez ama köylünün türküsünü söyleyebilir. Ne var ki, işçinin öncülüğü olmadan devrim de mümkün değildir. İşte bu, daha konuya ilk yaklaşımda beliren temel çelişkinin kaynağıdır. Denilebilir ki, bu çetin yılların şairleri ve yazarları, bu çelişkiden kaçışta seçtikleri yollarla ve boşluklarını doldurus tarzlarıyla ayrılmışlardır birbirlerinden : Biri gizemeciliği (mistisizm) seçerken, bir başkası romantizmle, bir üçüncüsü ihtiyatlı bir uzaklıkla, bir dördüncüsü de herşeyi boğan bir çığlıkla doldurmuştur bu boşluğu. Çelişkiyi aşmak için seçilen çeşitli yöntemler ne olursa olsun hepsinin özü birdir. Bu, burjuva toplumunda, sanat da içinde olmak üzere, düşünsel çalışma

---

(*) Troçki bu deyimi, bugünkü gibi aşağılayıcı anlamda değil, Rus işçi hareketinin kendisine sempati duyan aydınları nitelerken kullandığı hoşgörülü anlamda kullanır.

ile bedensel çalışma arasındaki kopuştur ve devrimin de bedensel çalışma ile uğraşan insanların yapıtı olduğu görülmektedir. Devrimin en son ve en yüksek amaçlarından biri, bu iki çeşit çalışma arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır. Bu anlamda, ve bütün diğer anlamlarda, yeni bir sanatın yaratılması sorunu, bütünüyle, sosyalist bir kültürün kurulması temel sorunun çizgisini izler.

Sanatın, bizim dönemimizin çalkantılarına ilgisiz kalacağını ileri sürmek gülünçtür, saçmadır, aptallığın zirvesidir. Olaylar, insanlar tarafından hazırlanır, insanlar tarafından yapılır, sonra da insanları etkiler ve onları değiştirir. Sanat, olayları yapan ya da yaşayan insanların hayatını doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak yansıtır. En anıtsalından en mahremine kadar bütün sanatlar için geçerlidir bu. Eğer doğa, aşk ya da dostluk bir dönemin toplumsal ruhuna bağlı olmasaydı, lirik şiir çoktan ortadan kalkmış olurdu. Tarihtederin bir kopuş, bir başka deyişle toplum içindeki sınıfların konumunun köklü bir değişikliğe uğraması, bireyselliği sarsar, lirik şiirin ana temalarının yeni bir açıdan algılanmasını sağlar ve böylece sanatı sonu gelmeyen bir yinelenmeden kurtarır.

Ama bir çağın «ruhunun» işleyişi, gözle görülmez ve öznel iradeden bağımsız değil midir? Kuşkusuz son çözümlemede bu ruh herkeste yansımaktadır: Onu kabul edenler ve canlandıranlar kadar, ona karşı umutsuz bir mücadele verenler ya da edilgin bir biçimde ondan saklanmaya çalışanlarda da yansımaktadır. Edilgin bir tutumla kendilerini saklayanlar, ağır ağır yok olmaktadırlar. Direnenler ise, eski sanatı, sönmeye yüz tutmuş bir ateş gibi, şu ya da bu eskimiş alevin yardımıyla yeniden tutuşturabiimektedirler. Oysa yeni kilometre taşlarını yerleştirecek ve sanatsal yaratıcılığın yatağını genişletecek olan yeni sanat, ancak kendi çağlarına uygun düşen kişiler tarafından yaratılabilir. Günümüzün sanatından, geleceğin sosyalist sanatına doğru bir çizgi çizecek olursak bu yeni sanatın hazırlığının hazırlığı aşamasından ancak yeni yeni geçmekte olduğumuzu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bugünkü Rus edebiyatı kümlenmelerinden kısa bir taslak verelim. Suvorin'in gazete tefrikacılarından, aristokrasinin Gözyaşı Vadisinin en incelikli lirik şairlerine kadar devrimci olmayan edebiyat, hizmet ettiği sınıflarla birlikte ölmek üzeredir. Soykütüğü açısından bakıldığında, bu edebiyat, biçim yönünden bir aristokrat edebiyatı olarak başlayıp ve saf bir burjuva edebiyatı olarak biterken, bizim eski edebiyatın daha eski bir çizgisini tamamlamış olmaktadır.

Köylünün türküsünü söyleyen Sovyet «mujik» edebiyatı ise, bu kadar açık bir şekilde olmasa da, kendi soyunu, kendi kökenini, biçim yönünden eski edebiyatın Slavofil ve popülist yönsemelerinde bulmaktadır. Kuşkusuz mujik'in türküsünü söyleyen yazarlar, doğrudan doğruya mujik'in ürünü değildirler. Soyluluğun ve burjuvazinin edebiyatları olmadan, bu edebiyat da düşünülemez; köylü edebiyatı, bu eski türün içinden çıkan bir çizgidir sadece. Şimdilik bunların hepsi yeni toplumsal durumla daha tam bir birlik kurmanın yollarını aramaktadırlar.

Fütürizm de, hiç kuşkusuz, eski edebiyattan çıkan bir çizgidir. Bununla birlikte, Rus Fütürizmi eski edebiyatın çerçevesi içinde tam gelişimine ulaşmamış ve değerinin resmen kabul edilmesini sağlayacak olan burjuva dönüşümünü geçirememiştir. Savaş ve ardından da Devrim başladığında kapitalist kentlerdeki bütün yeni edebiyat okulları gibi Fütürizm de hâlâ bohem durumunu sürdürüyordu. Olayların sürüklemesiyle Fütürizm, gelişmesini Devrim'in yeni kanalları içine akıtmaya başladı. Eşyanın doğasına uygun olarak, bu sürecin devrimci bir sanat çıkarması olanaksızdı. Ama eski sanatın bohem-devrimci bir uzantısı olarak kaldığı halde Fütürizm'in, yeni sanatın oluşumunda, diğer bütün eğilimlere göre daha dolaysız, daha etkin, daha büyük bir payı vardır.

Proleter şairlerin bireysel başarıları ne kadar önemli olursa olsun, bu «proleter sanat» denilen olgu, genel olarak, ancak bir çıraklık döneminden geçmektedir. Bu sanat, sanatsal kültür öğelerinin tohumlarını geniş kesim-

lere serpmekte, yeni bir sınıfın, ne kadar yüzeysel olsa da, eski yapıtları özümlemesine yardım etmekte ve bu anlamda, geleceğin sosyalist sanatına giden akımlarından biri olmaktadır.

Burjuva kültür ve sanatını, proleter kültür ve sanatıyla karşılaştırmak temel bir yanlışlık olur. Proleter rejimi bir geçiş dönemi olacağından, proleter kültür ve sanatı da hiçbir zaman varolmayacaktır. Proleter devrimin tarihsel anlamı ve ahlakî büyüklüğü, bir sınıf kültürü olmayacak ama ilk kez gerçek bir insanlık kültürü olacak bir kültürün temellerini atmasında yatmaktadır.

Geçiş dönemindeki sanat politikamız, Devrim'in safına katılan çeşitli grupların ve sanat okullarının Devrim'in tarihsel anlamını kavramalarına yardım etmek ve Devrim'den yana ya da Devrim'e karşı olmanın kategorik ölçütünü önlerine koyduktan sonra onlara sanat alanında tam bir öz-belirleme hakkı tanımaktan ibarettir.

Devrim, sanatçının onu dışsal bir felaket, dışsal bir patlama olarak görmeyi bıraktığı ölçüde ve yeni eski şairlerin ve sanatçıların Devrim'in yaşayan bir dokusu haline geldikleri ve Devrim'e dışardan değil içerden baktıkları ölçüde, bugün için kısmî de olsa, sanatta yansımasını bulacaktır.

Toplumsal kasırga, o kadar çabuk dinmeyecektir. Önümüzde yıllarca sürecek bir mücadele vardır; özellikle Avrupa ve Amerika'da. Bu mücadeleye sadece bizim kuşağın değil, bundan sonraki kuşağın kadınları ve erkekleri de katılacaklar, onun kahramanlığını ve kurbanlığını paylaşacaklardır. Bu çağın sanatı, bütünüyle Devrim'in etkisini taşıyacaktır. Bu sanat yeni bir bilinci gerektirir. Bu sanatın, herşeyden önce, açık ya da romantizmin maskesi ardında gizlenen gizemcilikle bağdaşması mümkün değildir, çünkü Devrim, kollektif insanın tek efendi olması zorunluluğundan ve bu insanın gücünün doğal kuvvetler hakkındaki bilgisine ve onları kullanma olanaklarına bağlı olduğu düşüncesinden hareket eder. Bu yeni sanatın kötümserlikle, kuşkuculukla ve bütün diğer ruhsal

çöküş biçimleriyle bağdaşması mümkün değildir. Bu sanat, gerçekçi, etkin, canlı ve kollektivisttir ve geleceğe sınırsız bir yaratıcı inançla bağlıdır.

29 Temmuz 1924

LEON TROÇKİ

Birinci Bölüm

DEVRİM ÖNCESİ SANAT

Ekim 1917 Bolşevik Devrimi, yalnız Kerenski hükümetini değil, aynı zamanda burjuva mülkiyeti üzerine kurulu bütün toplumsal sistemi de devirdi. Bu sistemin kendi kültür ve kendi resmi edebiyatı vardı ve çöken sistem, devrim öncesi edebiyatı da mutlaka peşinden sürükleyecekti.

Hikmet kuşu baykuş gibi şiirin bülbülü de, ancak güneş battıktan sonra ötmeye başlar. Gündüz hareket zamanıdır, ama gece olup da karanlık çökünce, akıl ve duygu yapılanların bir bilançosunu çıkarmaya koyulur. İde-

düstler ve onların hemen hemen sağır ve kör öğrencileri Rus öznelcileri (sübjektivistleri-çn.), dünyayı harekete geçirenin zihin ve eleştirel akıl olduğunu, bir başka deyişle, ilerlemeyi aydınların yönettiğini düşünüyorlardı. Gerçekte, bütün tarih boyunca, zihin aklın peşinden topallayarak koşmuştur, o kadar. Üstelik bugün Rus Devrimi deneyimizden sonra profesyonel entelicensiya'nın gerici budalalığını kanıtlamaya gerek de yoktur. Bu yasanın işleyişi, sanat alanında açıkça görülebilir. Şair ile peygamberin geleneksel özdeşleştirilmesi ancak şu anlamda kabul edilebilir: şair de çağını yansıtmakta peygamber kadar ağır kalmaktadır. Eğer «zamanlarının ilerisinde» oldukları söylenebilecek peygamber ve şairler olmuşsa, bunun tek nedeni, sözkonusu kişilerin toplumsal evrimin bazı taleplerini dile getirmekte kendi türlerinin büyük çoğunluğu kadar ağır kalmayışlarıdır.

Geçen yüzyılın sonunda ve bu yüzyılın başında Rus edebiyatında devrimci önsezinin ilk titreşiminin bile belirebilmesi için, önce tarihin geçen onyıllar içinde, ekonomi temelinde, toprak düzeninde, toplumsal grupların ilişkilerinde ve kitlelerin duygularında en derin değişikleri yaratması gerekmiştir.

Bireycilerin, gizemcilerin ve saralıların edebiyat sahnesini kaplamaları içinde daha önce 1905 Devriminin kendi iç çelişkilerinden ötürü çökmesi, aynı yılın Aralık ayında İçişleri Bakanı Durnovo'nun işçileri ezmesi ve iki Duma'nın feshedilip Başbakan Stolypin tarafından bir üçüncüsünün kurulması gerekmiştir. Cennet sireni, güneş battıktan sonra, peygamber kuşu baykuşun uçmaya başladığı anda ötmeye başlıyor. İki devrimin arasında (1905-1917) kalan dönemde, bütün bir Rus aydınlar kuşağı, monarşi, soylular ve burjuvalar arasındaki toplumsal uzlaşma girişiminin havası içinde biçimlendi (daha doğrusu, biçimsizleşti). Toplumsal determinizm, her zaman bilinçli olarak kendi çıkarlarımızın bilincinde olmak anlamına gelmeyebilir; ama entelicensiya ile onu besleyen hakim sınıf birleşik kaplara benzerler: eşit düzeyler yasası bun-

lar için de geçerlidir. Rus-Japon savaşı sırasında tümüyle bozguncu bir ruh halinde anlatımını bulan eski aydın radikalizmi ve put-yıkıcılığı, 3 Haziran 1907'nin yıldızı altında sönüp gitti (1). Aydınlar hemen hemen bütün yüzyılların ve ülkelerin şiirsel ve metafizik süslerini takınarak ve Kilise Babalarını yardıma çağırarak, «halk» la ilişkileri ne olursa olsun kendilerine ait bir değerleri olduğunu ilan ettiler ve «kendi kaderlerini belirlediler.» Enteli-censiya'nın böylesine kaba ve patırtıcı bir biçimde burjuvalaşması, halkın 1905'deki dikkafalığı ve saygısızlığı yüzünden kendisine verdiği acıların intikamıydı. Sözgelimi, iki devrim arası dönemin en derin değilse bile en sevilen sanat adamı olan Leonid Andreyev'in, yazarlık kariyerini Protopopov ve Amfiteatrov'a ait gerici bir dergi içinde tamamlaması, Andreyev'in sembolizminin toplumsal kaynaklarının sembolik bir göstergesidir. Burada belli ki toplumsal belirlenme, kendi çıkarlarımızın aranmasına dönüşmektedir. En ince bireyciliğin, kibar bir evrensel ıç sıkıntısının, sakin gizemsel aranışların derisinin altında, gerici güçlerle burjuvaca uzlaşmanın yağları birikmekteydi. Ve bu, 3 Haziran «reform» rejiminin «organik» gelişmesi Dünya Savaşının sarsıntılarıyla altüst olduğu anda, yazarlarımızın derhal başvurdukları son derece bayağı yurtseverlik edebiyatında da kendini gösterdi.

Bununla birlikte, Savaşın baskısı ve sarsıntısı, 3 Haziran rejiminin yalnız şiirini değil, toplumsal temellerini de aştı; bu rejimin askeri çöküşü, iki devrim arası aydın kuşağının da belini çökertti. Ayağının altından, eskiden o kadar sağlam görünen ve üzerine şan ve şöhret kulesini diktiği toprak parçasının kaymaya başladığını gören Leonid Andreyev de, elini kolunu sallayarak, ağzından köpükler saçarak, avazı çıktığı kadar bağırarak bazı şeyleri kurtarmaya, savunmaya çabaladı.

(1) 1905 Devriminden sonra, Başbakan Stolypin, 3 Haziran 1907'de bir «organik reformlar» yasası çıkarmış ve bundan sonra 1912'ye kadar bir «reaksiyon» dönemi yürürlükte kalmıştı.

1905 dersine rağmen, entelicensiya kitleler üzerinde politik ve ruhsal hegemonyasını yeniden kurma umudunu hâlâ koruyordu. Savaş da bu kuruntuya güç veriyordu. Yurtsever ideoloji bu hegemonyanın psikolojik çimentosuydu; doğumundan beri cılız, raşitik olan yeni dinsel ideoloji bu çimentoyu üretemiyordu; belirsiz sembolizmse böyle bir üretime girmeye kalkışmıyordu bile. Savaşın sonucu olan ve Savaşa son veren Şubat 1917 demokratik devrimi, kısa bir süre için de olsa, aydınların bir Kurtarıcı İsa düşüncesine sarılmalarına büyük bir hız verdi. Ama Şubat Devrimi bu düşüncenin en son parlayışı oldu. Dumanı tüten çöpler Kerenskiciiik kokmaya başlamıştı.

Sonra Ekim Devrimi geldi: bu hem entelincensiya'nın tarihinden daha önemli olan bir sınır çizgisi, hem de entelicensiya'nın kesin yenilgisinin işaretiydi. Yine de, yenilgisine ve geçmişteki günahlarıyla ezilmesine rağmen, entelicensiya kendi şan ve şerefleri hakkında sayıklamaya devam etti. Ona göre, dünya tepe taklak olmuştu. O, halkın temsilcisi olarak doğmuştu. Tarihin reçetesi onun ellerindeydi. Bolşevikler Çin afyonu ve Letonya çizmesi ile çalışıyorlardı. Halka karşı uzun süre dayanamazlardı.

Göçmen aydınlar, yılbaşı kadehlerini «gelecek yıl Moskova'da buluşacağız!» diye kaldırdılar. Ne bağışlanmaz bir budalalık ve boş çaba! Çok kısa bir süre içinde, halkın iradesine karşı hükümet etmenin gerçekten olanaksız olduğu, ama gerek ülke içindeki gerekse ülke dışındaki göçmen aydınlara karşı hükümet etmenin, hem de başarıyla hükümet etmenin hiç te olanak dışı olmadığı görüldü.

Yüzyılın başındaki devrim öncesi kıpırdanma, 1905'deki başarısız devrim, karşı devrimin gergin ama oynak dengesi, Savaşın patlak verişi, Şubat 1917 başlangıcı, Ekim dramı: bütün bunlar aydınlara ağır ve sürekli darbeler indirdi. Olguları özümsemek, imgeler halinde yeniden yaratmak ve bu imgelerin kelime anlatımlarını bulmak için zaman var mıydı? Evet, Blok'un «Onikiler»i ve

Mayakovsky'nin birçok yapıtları görülüyor. Bunlar da birşeydir, bir upucu, alçak gönüllü bir birikimdir, ama bunlarla tarihin hakkı verilmiş sayılmaz, hatta verilmeye başlandı bile denemez. Sanat, her büyük çağın başlangıcında olduğu gibi, burada da ürkütücü bir çaresizlik göstermiştir. Kutsal fedakarlığın gerektirdiğini yapamayan ve aslında da bunun için elverişsiz olan şairler, beklenebileceği gibi, yeryüzünün bütün önemsiz çocukları içinde en önemsizi olduklarını kanıtladılar (2). Bulutların üzerinde, toplumsal çıkar ve tutkuların ötesine geçmiş Sembolistler, Parnasyenler, Acmeistler (Dorukçular-çn.), kendilerini Ekaterinodar'da Beyazlarla birlikte, ya da Mareşal Pilsudski'nin (3) Genel Kurmayında buldular. Şiddetli bir Wrangel (4) tutkusuyla esin bulan bu şair ve yazarlar, bizi düzyazı ve manzumeleriyle lanetlediler.

Daha duyarlı olanlar ve bir ölçüye kadar, daha temkinli davrananlar susuyorlardı. Marietta Şaginyan, Devrimin ilk aylarında, Don bölgesinde nasıl dokumacılık yaptığını ilginç bir hikaye ile bize anlatır. Dokumacılık için sadece çalışma masasını terketmekle kalmamış, kendini bütünüyle buna verebilmek için kendinden de uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Diğerleriyse «Proletkult» ve «Politprosoviet» (5) in içine daldılar ya da müzelerde çalıştı-

---

(2) Puşkin'in bir şiirine anıştırma.

(3) Pilsudski (1867-1935); Polonyalı diktatör. 1892'de milliyetçi eğilimli Polonya Sosyalist Partisinin kuruluşuna katıldı. Rosa Luxemburg'un enternasyonalist Polonya ve Litvanya Sosyal Demokrat Partisine karşı mücadele etti. 1918'de yeni kurulan Polonya Cumhuriyetinde Cumhurbaşkanı oldu. 1920'de Sovyet Rusya'ya saldırdı. Emekli olduktan sonra, 1926'da bir darbe ile iktidare geldi ve ölünceye kadar diktatörlüğünü sürdürdü.

(4) Wrangel (1878-1928); 1920'de Denikin'in yerine Kırım'daki Beyaz Ordu'nun Başkomutanlığma geçen Rus generali.

(5) Proletkült: Proleter kültürü için örgütlenme; Politprosovyet: Politik eğitim için örgütlenme.

lar ve dünyanın şimdiye kadar gördüğü en dehşetli ve en trajik olayların içinden geçtiler. Devrim yılları, hemen hemen kesin bin şiirsel sessizlik dönemi oldu. Bunun böyle olması sadece kağıt yokluğuna bağlanamaz. O zaman basılmayan şiirler şimdi basılma olanağı bulabilirlerdi. Bu türden bir şiirin Devrimden yana olması da şart değildi, Devrime karşı da olabilirdi. Göçmen edebiyatını biliyoruz: mutlak bir sıfır. Ama bizim kendi edebiyatımız da, bu döneme uygun düşecek hiçbir şey vermedi bize.

***

Ekim'den sonra edebiyat, özel hiçbir şey olmamışcasına ve genel olarak bu dönemin kendisini ilgilendirmediğini göstermek ister gibi davrandı. Ama sonra Ekim'in kendini edebiyatta göstermeğe başladığı görüldü: Ekim, yalnız idari açıdan değil, daha derin bir anlamda da edebiyatı belirliyor ve yönetiyordu. Eski edebiyatın önemli bir kısmı -beklenebileceği gibi- kendisini sınırın ötesinde buldu. Yani, edebi anlamda yokoldu. Bunin bugün varlığını sürdürüyor mu? Merejkovsky için vardı da bitti denebilir mi, hayır çünkü o hiçbir zaman varolmadı. Ya Kuprin, Balmont ve hatta Çirikov? Ya «Jar Ptitza» dergisi ya da Spolokhi derlemeleri (*) ve tek edebi özellikleri eski yazı karakterlerini korumak olan bütün öteki derlemeler? Hepsi de, Çekhov'un hikayesinde anlatıldığı gibi, Berlin garının şikayet defterlerindeki acemi karalama ve imzalardır bugün. Trenin Moskova'ya harekete hazır olması için bir süre beklenmesi gerekmekte, bu arada yolcular da duygularını dile getirmektedirler. **Belles-lettres** (sanatlı yazı, edebiyat-çn) taşranın «Spolokhi» almanaklarında, Nemiroviç-Dançenko, Amfiteatrov, Çirikov ve öteki kadavralar tarafından (bunların bir zamanlar varolduklarını varsayarsak) temsil edilmektedir. Aieksey Tolstoy pek güçlü ol-

(*) Jar Ptitza, Ateş kuşu; Spolokhi, Alarm çanı anlamına geliyor.

masa da bazı hayat belirtileri göstermekte, ama işte bundan ötürü de, eski koruyucularının büyülü çemberinin ve bu emekliye ayrılmış tambur takımının dışında tutulmaktadır.

İşte, tarihi aldatmanın olanaksızlığı konusunda küçük bir uygulamalı sosyoloji dersi.

Şimdi de şiddet konusunu ele alalım. Toprak, fabrikalar ve bankerlerin depoları alındı, kasalar açıldı ama yetenekler ve düşünceler ne oldu? Bu her türlü ölçünün ötesindeki değerler, Rus kültürü ve özellikle onun sevimli ilahi yazarı Gorki için ürkütücü miktarlarda dış ülkelere ihraç edilmemiş miydi? Neden bütün bunlardan hiçbir şey elde edilmedi? Neden göçmenler ilgiye değer bir ad ya da kitap gösteremiyorlar? Çünkü tarih ya da gerçek kültür aldatılamaz. Ekim herşeye bir anlam katarak ve değerini bağışlayarak, Rus halkının yazgısına kesin bir olay gibi girdi. Geçmiş ansızın geride kaldı, sbldu ve kuruyup gitti; bundan böyle sanat, ancak Ekim Devriminin görüş açısından yeniden canlandırılabilir. Ekim perspektifinin dışında kalanların hepsi tümüyle ve umutsuzca hiçliğe indirgeniyorlar; işte bu nedenle «bunu kabul etmeyen» ya da «bununla ilgilenmeyen» bilgiçler ve şairler, bugün birer sıfırdırlar. Basitçesi, diyecek birşeyleri yoktur. Başka bir nedenle değil sırf bu nedenle, göçmenlerin edebiyatı artık mevcut değildir. Olmayan birşey de, elbette yargılanamaz.

Göçmenlerin bu cesetsi çözülüşü içinde, iyi tanıdığımız incelmiş, alaycı bir sinik tipi ortaya çıktı. Bütün akımlar ve eğilimler, düşüncelerin getireceği daha fazla hastalıklara karşı bağışıklık kazanmasını sağlayan mikroplar gibi, bu tipin damarına girmişti. İşte utanmaz Vetluginl Onun bu işe nasıl başladığını bilenler bulunur belki. Ama önemli olan bu değil. «Üçüncü Rusya» ve «Kahramanlar» adındaki kitapları, yazarın çok çeşitli şeyler okuduğunu ve gördüğünü ve elinin de kalem tuttuğunu gösteriyor. Yazar, kitaplarının ilkine, entelicensiya'nın yitirilmiş ince ruhu için bir çeşit ağıtla başlıyor ve kara-

borsacılara kasideyle bitiriyor. Görünüşe göre, bu karaborsacı, yaklaşan «Üçüncü Rusya» nın efendisi olacaktır. Asl Rusya budur: samimi, özel mülkiyeti savunan, zengin ve açgözlülüğünde acımasız Rusya. Önce Beyazlardan yana olan, Beyazlar yenilince de onları bırakan Vetlugin, önsezili davranarak bu karaborsacılar Rusya'sının ideologluğuna adaylığını koymaktadır. Kendine uyan mesleği seçmek akıllıca bir tutum. İyi ama, ya «Üçüncü Rusya»? Meseleye nasıl bakarsanız bakın, Vetlugin'in keskin üslubunun altından, heyhat... kumarbazın sinek valesi sırıtmaktadır. İlk kitabı aşağı yukarı, Sovyetler'e karşı Kronstadt (1921) ayaklanması sırasında yazılmıştı ve Vetlugin Sovyet Rusya'nın sonunun geldiğini sanıyordu. Ama aradan birkaç ay geçmesine rağmen beklenenin olmadığı görülünce, yanılmıyorsak Vetlugin kendini «Değişen sınırtaşları» grubunun (Bolşevik Devrimini Rusya'nın ulusal gelişiminde bir sınır taşı olarak kabul eden ve onunla uzlaşanlar-çn.] içinde buldu. Ama bu hiçbir şeyi değiştirmiyor: Vetlugin, sinizmi ile kendini her türlü kavramsal bocalamadan, hatta gerileyişten koruyabilmektedir. Vetlugin'in «Bir Hergelenin Anıları» gibi çok anlamlı bir ad taşıyan ucuz bir roman yazdığını da ekleyelim. Böyleleri yok değildir ortalıkta; Vetlugin bunların sadece en zekisidir. Bunlar yalanı bile çıkar gözetmeden söylüyorlardır, çünkü doğruyu yalandan ayırmak artık onlara birşey kazandırmayacaktır. Herhalde, «üçüncü» Rusya'yı bekleyen «ikinci» Rusya'nın gerçek ıskarta malları bunlar olmalı.

Sonra, daha yüksek bir düzeyde bulunan ama tekdüze bir yazar olan Aldanov geliyor. Bu, daha çok bir Kadet'tir, bir erdemci yani (6). Aldanov, daha yüksek bir kuşkuculuk tonunu (ah, hayır, sinizm değil!) benimseyen akıllılara dahildir. İlerlemeyi yadsıyan bu akıllılar, Vico'nun çocuksu «tarihsel devreler» teorisini kabul etmeye

---

(6) K.D.; Anayasacı Demokratlar; Çarlık zamanında liberal burjuva partisi.

hazırdırlar. Genel olarak, hiç kimse kuşkucular kadar boş inanlara bağlı değildir. Aldanov'lar kelimenin tam anlamıyla gizemci sayılmazlar; yani, bunların kendilerine özgü olumlu mitolojileri yoktur, ama siyasi kuşkuculukları, bütün siyasi olaylara sonsuzluğun açısından bakmaları için bir bahane yaratmaktadır. Bu da onlara çok aristokratik bir ses tonu taşıyan özel bir üslup vermektedir.

Aldanovlar, genel olarak devrimciler, özel olarak da Komünistler üzerindeki üstünlüklerine içtenlikle inanıyordurlar. Kendilerinin anladığı şeylerden bizim anlamadığımızı düşünüyordurlar. Onlara göre Devrim, Aldanov'ların ruhsal sermayesini oluşturan edebi üslup ve siyasi kuşkuculuk okulundan her aydının geçmemiş olmasının sonucudur.

Aldanovlar, göçmen boşlukları içinde, Sovyet liderlerinin konuşma ve bildirilerindeki biçimsel ve gerçek çelişkileri (çelişkiden kurtulmuş olmaları düşünülebilir mi?), **Pravda**'daki bozuk cümleleri ve başmakaleleri saymakta (bu tür cümlelere biraz fazla rastlanıldığını da biz teslim etmeliyiz) ve sonuçta da dergilerinin sayfalarını **akıl** (onların) yerine **aptallık** (bizim) kelimesiyle doldurmaktadırlar. Evet, tarihe sırtlarını dönmüşler, hiçbir tedbir almamışlar, güçlerini ve onunla birlikte sermayelerini yitirmişlerdir ama, bütün bunların nedenleri başka yerde, esas olarak da Rus halkının kabalığında aranmalıdır! Ama Aldanovlar herşeyden önce kendilerini üslupçu saymaktadırlar, çünkü Milyukov'un dağınık cümlelerinin ve yardımcısı Hessen'in küstah ve aşırı kitabî lafazanlığının üstesinden gelmişlerdir. Sadece çekingen olan, vurgusuz ve karaktersiz üslupları, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların edebi kullanımı için biçilmiş kaftandır. İçeriksiz, kendine yeterli konuşma tarzları, düşüncelerinin ve üsluplarının bizim eski aydınlarımızca bilinmeyen rahatlığı, daha iki devrim arası dönemde (1907-1917) biçimlenmeye başlamıştı. Ve şimdi de, buna ek olarak, Avrupa'da birşeyler farketmişlerdir ve kitapçıklar yazmaktadırlar. Alaycıdırlar, geçmişi anımsarlar, esner gibi yaparlar, ama

nezaketlerinden ötürü de esneyişlerini bastırırlar. Çeşitli dillerden metinler aktarırlar, kuşkucu tahminler yapar ve hemen ardından söylediklerini yalanlarlar. İlk önce eğlenceli görünür bu, sonra cansıkıcı gelmeye ve sonunda da iğrendirmeye başlar. Bu ne yüzsüzce şarlatanlık, bu ne kitabi rezillik, bu ne uşakça ruhaniliktir!

Vetlugin, Aldanov ve diğerlerinin bugünkü ruhsal durumları, Paris'de yaşayan Don Aminado adında birinin hoş bir şiirinde daha iyi dile gelmektedir:

Hem kim düşünmeden söyleyebilir:
«Ülkü dağrudur, insanlığın yüzü gülecek?»
Herşeyin ölçüsü nerde? İleri, General!
On yıl daha! Bu, bana da sana da yetecek!

Görüldüğü gibi, İspanyol gururlu değil. İleri, General! Generaller (hatta amiraller) yürüdüler. Gelgelelim, hiçbir zaman varamadılar.

⁂

Ama sınırın bu yanında da öbür yakadakilere benzeyen bir hayli Ekim-öncesi yazar kaldı; bunlar, Devrimin iç göçmenleridir. Modern tarihle karşılaştırıldığında «Ortaçağ» kelimesi bize nasıl hantal geliyorsa, «Ekim-öncesi» deyimi de geleceğin kültür tarihçisinde öyle bir çağrışım uyandıracak. Ekim, ilke olarak eski kültüre bağlı olanların çoğunluğuna, gerçekten bir Hun akını gibi geliyordu, bu akından korunmak için de, sözde «bilim ve inanç meşalesi»nin yardımıyla yeraltı dehlizlerine kaçmaları gerekiyordu. Ne var ki, uzakta duranlar gibi bütün kaçanlar da, yeni bir tek söz söylemediler. Rusya'da Ekim-öncesi, ya da Ekim-dışı edebiyatın, göçmen edebiyatından

daha önemli olduğu bir gerçektir. Gene de acze düşmüş bir kalıntıdır sadece.

Ne çok şiir derlemesi, kulağa hoş gelen adlar taşıyan ne çok şiir kitabı yayımlandı! Küçük sayfalara yazılmış, kısa dizeli, hiçbiri de kötü olmayan şiirler. Bu küçük dizelerin birleşmesiyle, hiç de sanatsız olmayan, hatta eski bir duygunun yankısını da taşıyan şiirler ortaya çıkıyor -gene de, savaş alanındaki bir asker için bir tesbih tanesi nasıl bütünüyle gereksizse, bir bütün olarak ele alındıklarında bu kitaplar da Ekim'i gören yeni insan için öyle gereksiz kalıyorlar. Bu vazgeçme edebiyatının, bu bit pazarına çıkmış düşünceler ve duygular edebiyatının incisi, **Streletz**'in ancak numaralı üçyüz nüsha basılabilen ve içinde Sologub, Rozanov, Belenson, Kuzmin, Hollerbakh ve diğerlerinin şiirleri, yazıları ve mektupları bulunan, kalın mı kalın, iyiniyetli derlemesidir. Roma'daki yaşam üzerine bir roman, Apis öküzünün erotik kültü üzerine mektuplar, Ayasofya üzerine bir yazı, Yersel ve Göksel ve numaralı üçyüz nüsha! Ne umutsuzluk, ne perişanlık! Keşke köpürseler, sövselerdi! Böylesi, hayatı andırırdı hiç değilse.

«Ve tezelden sopa ile eski ahırına sürüleceksin, ey kutsallık tanımayan halk» (Zinaida Hipius (7), **Son Şiirler**, 1914-1918). Tabiî, şiir değil bu, ama ne gazetecilik yeteneği! «Dekadan» gizemci şairin bu (vezinli!) sopa kullanma arzusu, nasıl eşsiz bir hayat kesiti sunuyor bize! Zinaida Hippius, halkı «sonsuza kadar» kırbaçlama tehdidini savunurken, lenetlerinin çağlar boyunca gönülleri burkacağını anlatmak istiyorsa, işi biraz abartmış olur. Ama şu olanlar karşısında bütünüyle mazur görülebilecek bu abartma, bayan Hippius'un mizacını da olanca çıplaklığıy-

(7) Zinaida Hippius (1867-1945); Rus Sembolist hareketinin en önemli üyelerinden biri; şair Merejovski'nin karısı; Dostoyevski tarzında romanlar da yazmıştır. Asıl soyadı «Gippius» olan Z.H., «Hippius» adını İngilizce'den almıştır.

la ortaya koyuyor. O, daha dün, bir Petrograd'lı hanımdı, serbest, sayısız yetenekle donanmış, liberal, modern. Birdenbire, kendi inceliklerivle dolup taşan bu hanım, «çivili kunduralı» güruhun kapkara saldırgan nankörlüğü karşısında buluyor kendini ve bütün kutsal varlığı ile güçenerek, güçsüz öfkesini, tiz bir kadın çığlığına (hep vezinli) dönüştürüyor. Ve gerçekten de bu çığlık yürekleri altüst etmese bile, ilgi uyandıracaktır. Bundan yüzyıl sonra Rus Devrlminin tarihçisi, çivili bir kunduranın bir Petrograd hanımının lirik küçük-ayak-parmağını nasıl ezdiğini ve bu hanımın da dekadan, gizemci-erotik-hristiyan maskesi altındaki gerçek mülk sahibi cadıyı nasıl derhal gösterdiğine değinecektir belki de. İçindeki sahici cadı sayesinde Zinaida Hippius'un şiirleri diğerlerinden kat kat üstün, daha kusursuzdur ama, daha «yansız», dolayısı ile de ölüdür.

Bu kadar çok «yansız» kitapçık ve broşürün arasında, İrene Odoevtzeva'nın **«Mucizeler Evi»**ni bulduğunuz zaman, Sovyetlerin zalim yaşantısını yansıtan iki üç hikayenin hatırı için selemenderlerin, çullukların, yarasaların ve ölgün ayın modernleştirilmiş sahte romantizmi ile neredeyse barışacak duruma gelirsiniz. İşte size Komiser Zon'un atıyla birlikte öldürdüğü bir İzvostchik (arabacı) üzerine bir ballad; işte içine cam tozu karıştırılmış tuz satan bir askerin öyküsü ve nihayet, Petrograd'a gelen kirli içme suları üzerine bir ballad. Bu küçük konular, Anna teyzenin olduğu gibi, yeğeni Georges'in de çok hoşuna gitmiş olmalı. Ne olursa olsun, bunlar yaşamın minicik bir yansımasını veriyorlar ve çok eskiden söylenip de artık ansiklopedilere geçmiş melodilerin gecikmiş yankıları değiller sadece. Bir an için biz de yeğen Georges'a katılmaya hazırız. Bunlar çok, çok tatlı şiirler; devam edin, Madmazell

Burda, sadece Ekim-öncesinden arta kalan «yaşlılar»dan sözetmiyoruz. Bunların dışında bir de Ekim-dışı bir genç edebiyatçılar ve şairler grubu var. Bu gençlerin

ne kadar genç olduklarını tamtamına bilmiyorum ama, ne olursa olsun, bunlar savaş öncesi ve Devrim öncesi dönemde sanata ya yeni başlıyorlardı ya da henüz başlamamışlardı. Bunlar yeni adet olan bireyselleşmemiş bir sanatla, eskiden beri adet olduğu gibi ün kazanmak için öyküler, romanlar ve şiirler yazıyorlar. Devrim («çivili kundura») umutlarını çökertti. Şimdi de kendilerini, aslında hiçbir şey olmadığına, ellerinden geldiği ölçüde inandırmaya çalışıyorlar ve yaralı gururlarını bireyselleşmemiş şiir ve düzyazılarında dile getiriyorlar. Bununla birlikte, zaman zaman gizlice nanik yaparak da ruhsal sıkıntılarını gideriyorlar.

Bütün bu grubun şefi, **Adalılar**'ın, yazarı Zamyatin'dir (8). Doğrusunu ararsanız, yazarın asıl konusu İngilizlerdir. Zamyatin onları tanıyor ve bir dizi eskizle de, bir hayli beceriklice, ama çok dıştan, dikkatli ve yetenekli ama pek titiz olmayan bir yabancı gibi, resimliyor. Ama aynı kitapta Rus «Adalıları» hakkında, Sovyet gerçekliğinin yabancı ve düşman okyanusunun ortasında bir ada da yaşayan aydınlar hakkında da eskizler var. Bunlarda Zamyatin daha usta ama daha derin değil. Nihayet, yazarımızın kendisi de «Adalı»dır, hem de, bugünün Rusya'sından kaçıp geldiği bu ada, çok küçük bir adadır. Ve Zamyatin, ister Londra'daki Ruslar, isterse Leningrad'daki İngilizler üzerine yazsın, kendisi bir iç göçmen olarak kalmaktadır. Kendine özgü (züppeliğe yaklaşan) edebi nezaketini göstermek için kullandığı biraz yapmacık üslubuyla Zamyatin, genç, eğitim görmüş ve kısır «adalı»

---

(8) Zamyatin (1884-1937); Romancı; 1905'de Rus Sosyal Demokrat İşçi Parti'sinin çalışmalarına katıldı. Reaksiyon yıllarında bu partiyi bıraktı ve «kozmik kötümserler»le birleşti. 1917 Devrimi'ni «iyi niyetle» karşıladı. Kısa bir tutuklamadan sonra, Gorki'nin de araya girmesi üzerine, yurt dışına çıkmasına Stalin tarafından izin verildi. Paris'te, George Orwell'in «1984»ünü etkileyen «Biz» adlı bir roman yazdı. Sanmatçıdan çok gazeteci olduğu söylenir.

gruplarına öğretmenlik yapmak için biçilmiş kaftandır. (x)

En tartışmasız, en kesin «Adalılar», Moskova Sanat Tiyatrosu üyeleridir. Ama onlar ne yüksek tekniklerini nerde kullanacaklarını biliyorlar, ne de kendilerini. Kendi çevrelerinde geçen ne varsa, düşman ya da en azından yabancı gözüyle görüyorlar. Düşünün bir kere, bu insanlar Çekhov Tiyatrosunun havasında yaşıyorlar. Bugün hâlâ **Üç Kızkardeş ve Vanya Dayı!** Kötü havanın geçmesini beklerken -kötü hava çok sürmez- «Bayan Angot'nun Kızı»nı oynadılar; bu da, herşey bir yana, Devrim yöneticilerine karşı muhalefetlerini herkese gösterme fırsatı verdi kendilerine. Şimdiyse, güngörmüş, usanmış Avrupalı'ya ve herşeyi satın alan Amerikalı'ya, eski feodal Rusya'nın kiraz bahçelerinin ne kadar güzel, tiyatrolarının da nasıl ince, nasıl yumuşak olduğunu gösteriyorlar. Can çekişen güzel ve soylu bir topluluğun süs tiyatrosu! Çok yetenekli Akhmatova (9) da buraya dahil değil mi?

Şairler loncası, en bilgili koşukçulardan oluşmaktadır. Bunlar coğrafya biliyorlar, gotik tarzını rokokodan ayırdedebiliyorlar, duygularını fransızca anlatıyorlar; kül-

(x) Bu satırların yazılmasından sonra, nedense kendilerine «Adalılar» adını veren, bir grup şairle (Tikhonov ve diğerleri) tanıştım. Ama onlardan, hiç değilse Tikhonov'den, canlı, genç, taze ve umut veren sesler işitiliyor. Peki ama, bu egzotik adlandırma nereden geliyor? (L.T.)

(9) Anna Akhmatova (1889-1966); Tsvetaeva, Gippius ve Pavlova ile birlikte Rusya'nın en ünlü kadın şairlerinden biri. Rus şiirinde Sembolizm sonrası «Acmeist» hareketin önde gelenlerinden. 1923'ten 1940'a kadar hiç bir şiir yayımlamadı, sonra savaş sırasında yeniden yazmaya başladı. Bu şiirlerde yurtseverlik duygularının ağır bastığı görüldü. 1946'da Stalin'in Politbüro üyesi Jdanov tarafından «yarı rahibe, yarı fahişe» olarak nitelendirildi. Bundan sonra gene, Stalin'in ölümüne kadar sustu. Devrim'den sonra Rusya'yı hiç terketmemekle birlikte yeni rejimle de arası hiç düzelmedi. Şiiri, bir dize ve vurgular şiiridir. Temaları arasında «kadın duyarlığı» önemli bir yer tutar.

türün en yüksek ustaları bunlar. «Bizim kültürümüzün hâlâ zayıf ve kekeme çocukluk çoğını yaşadığını» (Georgiy Adamoviç) düşünüyorlar ve bunda haklıdırlar. Yüzeysel bir cila onları kandırmıyor. «Dış cila gerçek kültürün yerini alamaz» (Georgiy İvanov). Beğenileri, Oscar Wilde'ın nihayet, bir şair değil bir züppe olduğunu saptayacak kadar titizdir; doğrusu bu noktada onlarla anlaşmamak mümkün değil. Bir «okula», yani bir yönteme, bir bilgiye, zorlu bir çabaya değer vermeyenleri aşağılıyorlar (gerçekten belirtelim ki, böyle bir günah bize de yabancı değil). Şiirlerini sabırla, titizce işliyor, geliştiriyorlar. Kimilerinin, örneğin Otsup'un yeteneği de var. Otsup, anımsayışların, düşlerin ve korkuların şairi. Her adımında yeniden geçmişe gömülüyor. Bellek, onun için «yaşama sevinci»nin tek kaynağı. **«Hayatımı ölümün elinden alırken kendime bir yer bile buldum : gözlemci şair ve burjuva»** diyor kendisi için, tatlı bir alaycılıkla. Ama Otsup'un korkusu, sinir bozukluğundan gelmiyor; tersine: nerdeyse ölçülü, dengeli bir korku bu, kendine hakim bir Avrupalı'nın korkusu; ve işin güzel yanı, hiçbir gizemsel şeğirme taşımayan, bütünüyle işlenmiş bir korku. İyi ama, neden bu insanların şiiri hiç çiçek açmıyor? Çünkü hayatın yaratıcıları değil bunlar, hayatın duygularının ve heveslerinin yaratılmasına katılmıyorlar; bunlar, gecikmiş kaymak toplayıcıları, başkalarının kanıyla yaratılan bir kültürün artakalanlarıdır. Bunlar, yankılanan seslerin, çok okumuş, yetenekli, hatta kusursuz taklitçileridir; ama, işte o kadar.

Bir uygar dünya vatandaşı maskesi altındaki aristokrat Versilov, kendi zamanında, yabancı kültürün en iyi eğitilmiş otlakçısıydı; birkaç soylular kuşağı tarafından geliştirilmiş bir beğeniye sahipti. Avrupa, evi gibiydi onun. Pisarev'in sözlerini aktaran, Fransızcayı bakkal lehçesiyle konuşan ve davranışları da söze sığmayacak kadar kaba olan şu din öğrencisine tepeden bakıyor, hor görüyordu onu. Gelgelelim, 1860'ların bu din öğrencisi ve onun 1870'lerdeki ardılı, Versilov'un yalnızca kısır bir kül-

tür kaymakçısı olarak ortaya çıktığı bir dönemde, Rus kültürünün kurucuları olmuşlardı.

Yirminci Yüzyıl başının gecikmiş burjuva liberalleri olan Rus K.D. leri, kültüre, onun dengeli temellerine, üslubuna ve kokusuna karşı derin bir saygıyla, hatta «tapınmayla» doludurlar, ama kendileri bomboş bir sıfırdan ibarettir. Bir an geçmişe dönün ve bu K.D. lerin, profesyonel avukat kültürlerinin tepelerinden Bolşevizme nasıl bir horgörüyle baktıklarını anımsayın ve bunu, tarihin bu aynı K.D. lere gösterdiği horgörüyle karşılaştırın. Neydi, söz konusu olan? Tıpkı Versilov'un durumunda olduğu gibi, (tabii, bir burjuva profesörü diline tercüme edilerek), K.D. lerin kültürünün de, Rus kamuoyunun sığ toprağında yabancı kültürlerin geç kalmış bir yansımasından başka birşey olmadığı görülmüştü. Batı tarihinde liberalizm, yer ve gök otoritelerine karşı çok güçlü bir hareketi ifade ediyordu ve devrimci mücadelesinin ateşi içinde gerek maddi gerekse ruhsal kültürü geliştirmişti. Kültürlü halkı, mükemmelleşmiş biçimleri, kitlelerin eti ve kemiğiyle bütünleşmiş görgüsüyle, tanıdığımız Fransa, birkaç devrimin fırınında dövülerek bugünkü halini almıştır. Altüst oluşların, ayaklanmaların, yıkımların «barbar» süreci, gücü ve zaaflarıyla, titizliği ve katılığıyla bugünkü Fransız dilinde ve Fransız sanatının üsluplarında tortusunu bırakmıştır. Fransız diline yeni bir esneklik ve yeni bir tav kazandırmak için bir başka büyük devrimin daha (dilde değil toplumsal hayatta) gerekli olduğunu da geçerken belirtelim. Böyle bir devrim, bütün buluşları ve yenilikleri içinde son derece tutucu olan Fransız sanatını daha yüksek bir düzeye çıkarmak için zorunludur.

Oysa bizim kendi K.D. lerimiz, liberalizmin bu gecikmiş taklitçileri, hiçbir karşılık ödemeden, tarihten yalnız parlamentoculuğun, kültürlü nezaketin, ölçülü sanatın kaymağını (kârın ve rantın gerçek ve sağlam temeli üzerinde) çekip almaya kalktılar. Avrupadaki bireysel ya da ortaklaşa üslupları incelemek, bunların üzerinde kafa yormak ve daha sonra gerçekte söyleyecek hiçbir şeyle-

ri olmadığını bu üslupların teker teker hepsinde göstermek için bunları özümlemek : Adamoviç, İretzki ve ötekilerin çoğu bundan başka bir işe yaramazlar. Ama kültür yaratmak değil bu; sütün kaymağını almak, o kadar.

K.D. ci estetlerden biri, bir sığır vagonunda uzun bir yolculuktan sonra, nasıl kendisi gibi tahsilli bir Avrupalının, en kusursuz takma dişlere ve Mısır balesi hakkında en kesin bilgiye sahip bir Avrupalının, bu kaba Devrim tarafından bitli dilencilerle yanyana yolculuk yapmak zorunluluğuna mahkum edildiğini anlattığı zaman, içinizde, bu takma dişlere, bu bale estetiğine ve genel olarak Avrupa raflarından çalınmış bütün bu kültüre karşı fiziksel bir iğrenme duygusunun kabardığını hissedersiniz. Kılıksız dilencinin üzerindeki en küçük bitin bile, tarihin mekanizmasında, bu özenerek eğitilmiş ve tümüyle yararsız, kısır bencilden daha önemli, yani daha gerekli olduğuna inanmaya başlarsınız.

Savaş öncesinde, bu kültür kaymakçılarının henüz yurtseverce ulumadıkları bir dönemde, bizde bir gazeteci üslubu gelişmeye başlamıştı. Evet, Milyukov hâlâ uzun mu uzun, profesörvari parlamento makaleleri yazıyor ve yardımcı başyazarı Hessen de boşanma davası raporlarının en iyi örneklerini veriyordu. Ama genel olarak, geleneksel, ev malı çalakalem üslubumuzu, **Russkiya Viedmosti**'nin (10) ağırbaşlı perhiz yemeğinin de yardımıyla, yeni yeni unutmaya başlamıştık. Gazetecilikte Avrupa tarzına uygun bu küçük üslup ilerlemesi (ki bedeli, partilerin ve Duma'nın doğmasını sağlayan 1905 Devriminin kanları idi), arkasında bir iz bile bırakmadan 1917 Devriminin dalgaları arasında boğulup gitti. Bugün dışarda yaşayan ve boşanma uzmanı olan ya da olmayan K.D. ler, kindar bir tutumla, Sovyet basınının edebi zayıflığına işaret ediyorlar. Doğru, kötü yazıyoruz, üslupsuz, taklitçi, hatta **Russkiya Viedomosti** tarzında yazıyoruz. Bu bizim geriye gittiğimizi mi gösterir? Hayır, bu bir geçiş döne-

(10) Günlük Serbest Rus Bülteni, (1863-1917).

minde olduğumuzu gösterir : ilerlemenin hazırcı taklidi ile, kiralık avukatın safsataları ile, kendisine biraz zaman verildiğinde gazetecilikte olduğu gibi başka herşeyde de kendi üslubunu yaratacak olan bütün bir halkın ileriye doğru büyük kültür hareketi arasındaki bir geçiş dönemi.

Bunun peşinden bir başka kategori daha geliyor : **Ralliés** kategorisi. Bu Fransız politika hayatından alınan bir terimdir ve «katılanlar» anlamına gelir. Cumhuriyetle uzlaşan eski Kralcılara bu ad veriliyordu. Bunlar Kral için mücadeleyi, hatta ona bağladıkları umutları bir yana bırakmışlar ve sadakatle kralcılıklarını Cumhuriyetçi dile tercüme etmişlerdi. Daha önce hiç yazılmamış olsaydı, içlerinden «Marseillaise»i yazacak kimse çıkmayacaktı ve bu marşı zorbalara karşı coşkuyla söyledikleri de bir hayli kuşkuludur. Ama bu **Ralliés** yaşar ve başkalarının yaşamasına da izin verir. Bugünün şairleri, sanatçıları ve aktörleri arasında da bu türden **Ralliés** vardır. Bunlar iftira etmezler, sövüp saymazlar; tersine, varolan durumu kabullenirler, ama çok genel olarak ve «herhangi bir sorumluluk yüklenmeden.» Uygun düştüğü yerde diplomatça sessiz kalırlar ya da sadakatle gülüp geçerler, genel olarak sabırlıdırlar ve ellerinden geldiğince katılırlar işlere. «Değişen Sınırtaşları» grubundan sözetmiyorum onların kendi iedolojileri vardır. Sanatın, rahata ermiş Filistenlerinden, çoğu zaman maharet sahibi de olan sıradan memurlarından sözediyorum sadece. Bu çeşit **Ralliés**'i heryerde görebiliyoruz, portre ressamları arasında bile; buniar «Sovyet» portreleri yapıyorlar ve aralarında zaman zaman büyük sanatçılara da raslanabiliyor. Deneye, tekniğe, herşeye sahipler. Gene de, portreler asıllarına pek benzemiyor. Neden? Çünkü sanatçının konusuyla içsel bir ilgisi, ruhsal bir akrabalığı yok; Akademi için bir sürahiyi, bir laleyi nasıl çizerse, bir Rus ya da Alman Bolşevik'ini de öyle çiziyor, hattâ daha ilgisizce belki de.

Adlarını vermiyorum çünkü bunlar bütün bir sınıf oluşturmaktadır. Bu **Ralliés** ne gökten Kutup Yıldızını kaçıracaklar bize, ne de dumansız barutu icat edecekler:

ama yafanı ve gerekiller bizim için ve yeni kültüre gübrelik yapacaklar. Bu da pek önemsiz sayılmaz.

Ekim-dışı sanatın cinsiyetsiz, hadım edilmiş durumu, devrim öncesi sanatın belli başlı akımlarını «dölleyen» entellektüalist ve dinsel arayış ve buluşların, yani Sembolizmin kaderinden de bellidir. Bu noktada bununla ilgili birkaç kelime yerinde olacaktır.

Yüzyılın başında, entelicensiya, maddecilikten ve «pozitivizm»den, hattâ bir ölçüde Marksizmden - arada eleştirel felsefeye (Kant'çılık) de uğrayarak- gizemciliğe vardı. İki devrim arasında kalan yıllarda, bu yeni dinsel bilinç bir sürü küllenmiş ateşte parıldadı durdu. Ama resmi ortodoks kayasının iyice sarsıldığı ve yerinden oynadığı bugün, herbiri ayrı ayrı garip olan bu salon mistikleri adamakıllı bunalmışlar ve sinmişlerdir, çünkü eşyanın yeni ölçüsü artık onların boyunu aşmaktadır. Daha önce Marksist olan salon peygamberlerinin ve gazeteci azizlerin hiç yardımı olmadan ve hatta bunların bütün muhalefetine rağmen, devrimci yükselişin dalgaları, hiç reform bilmeyen Rus Ortodoks kilisesinin duvarlarını dövüyordu Kilise, kaskatı bir biçimsel hareketsizlikle, otomatikleşmiş ayinleriyle ve hükümet desteğiyle tarihe karşı savundu kendini. Çarlığın önünde yerlere kadar eğilmişti, otokratik müttefiki ve koruyucusunun düşmesinden sonra da daha birkaç yıl hemen hemen hiç değişmeden olduğu yerde kaldı. Ama onun da sırası geldi. Kilisenin içindeki «Değişen Sınırtaşları» eğilimi, yenileşmeyi önerse de, Sovyet devletine uyarlanma maskesi altında gecikmiş bir burjuva reform girişiminden başka birşey değildir. Bizim politik devrimimiz —bu devrim bile burjuvazinin isteğine karşı gerçekleştirilmişti— emekçi sınıfların devriminden sadece birkaç ay önce tamamlanmıştı. Kilisenin reformu ise, proleter ayaklanmasından nerdeyse dört yıl sonra

onaylıyorsa, sadece kendine koruyucu bir boya aradığındandır bu. Bir proleter kilisesi olamaz. Kilise reformasyonu, özünde burjuva hedeflerin peşinden gitmektedir: yani kilisenin Ortaçağ hantallığından kurtarılması, dinsel törenlerin ve şamanizmin sıkıcılığının yerine ilahi hiyerarşiyle daha bireyselleşmiş bir ilişkinin getirilmesi, tek kelimeyle, dine ve kiliseye daha büyük bir esnekliğin, daha büyük bir uyum yeteneğinin kazandırılması. İlk dört yıl içinde kilise karanlık ve uzlaşmaz bir tutuculukla proleter devriminden korudu kendini. Şimdi de NEP'e (Yeni Ekonomi Politikası) geçiyor. Eğer Sovyet NEP'i sosyalist ekonomi ile kapitalizmin birleştirilmesiyse, kilisenin NEP'i de feodal gövdeye yapılan bir burjuva aşısıdır. İşçilerin iktidarının tanınması, daha önce de söylediğimiz gibi, çevreye uyma yasası tarafından belirleniyor.

Bununla birlikte kilisenin yıllanmış yapısı sarsılmaya başlamıştır. Sol kanattan -«Yaşayan Kilise»nin de kendi sol kanadı var- daha radikal sesler yükselmektedir. Daha da solda, radikal tarikatlar bulunmaktadır. Henüz yeni yeni uyanmaya başlayan çocuksu bir rasyonalizm, tanrıtanımazlık ve maddecilik tohumlarının ekilmesi için toprağı nadas etmektedir. Bu dünyaya ait olmadığını ilan eden bu krallık, bir büyük altüstlükler ve çöküşler çağına girmiştir. Nerdedir şimdi, «yeni dinsel bilinç»? Leningrad ve Moskova edebiyat salon ve çevrelerinin peygamberleri ve reformcuları nerdeler? Nerde kaldı antropozofi? Soluğu bile duyulmuyor hiçbirinin. Zavallı gizemci homeopat'lar (x) çözülmeye başlamış buzların üzerine fırlatılmış nazlı ev kedileri gibi hissediyorlar kendilerini. Onların «yeni dinsel bilinci» ilk Devrim'in hemen ardından gelen heyheyli günlerde doğmuştu, ikinci Devrim'de de ezildi.

Örneğin Berdyaev, tanrıya inanmayanları, öbür dün-

(x) Homeopat; tıpta, bir hastalığı, ona yol açan etmenin hastaya daha büyük miktarlarda verilmesiyle tedavi eden yöntemi benimseyenler-Çn.

(11) Ortodoks kilisesinin «sol» kanadı.

yayı düşünmeyenleri, burjuva olmakla suçluyor hâlâ. Gülünç! Bu yazarın Sosyalistlerle kısa süreli ilişkisi, şimdi Sovyet tanrısızlarına karşı kullandığı «burjuvalık» kelimesini edinmesini sağlamış. Gerçek şu ki, Rus işçileri hiç de dindar değilken burjuvazi tümüyle mümin olmuştur... malını mülkünü yitirdikten sonra tabii. Devrimin sayısız münasebetsizliklerinden biri de budur işte: ideolojinin toplumsal kökenlerini bütün çıplaklığıyla gözler önüne sermek.

Böylece, «yeni dinsel bilinç» ortadan kayboldu, ama edebiyatta da birtakım izler bırakmayı başardı. 1905 Devrimini bir Sen Jan Gecesi gibi kabullenen ve narin kanatlarıyla onun şenlik ateşinin çevresinde uçuşan bütün bir şairler kuşağı, göksel hiyerarşiyi kendi vezinlerine sokmaya başladılar. Onlara devrimlerarası dönemin gençliği de katıldı. Ama şairler daha önce nasıl kötü bir geleneği izleyerek, zor anlarda su perilerine, Pan'a, Mars'a, Venüs'e başvuruyorlardıysa, burda da şiirsel biçimin kalkanına sığınılarak Olimpos millileştirildi. Mars'ın mı yoksa Sen Jorj'un mu kullanılacağı, şiirdeki vezne ve uyaklara bağlı bir sorundu nihayet. Kuşkusuz, birçoğu ya da en azından kimileri, daha çok korkudan oluşan yaşantılarını bunun arkasına saklıyorlardı. Sonra, aydınların korkusunu genel bir hummalı kaygıya dönüştüren Savaş geldi. Sonra da Devrim geldi ve bu korku artık koyu bir paniğe dönüştü. Ne olacaktı? Kime dönmeliydi? Kime sarılmalıydı? Kilise Takvimi'nden başka hiçbir şey, ama hiçbir şey kalmamıştı. Bugün onların ancak çok küçük bir bölümü, savaştan önce Berdyaev ve öteki eczacılar tarafından damıtılmış dinsel sıvıyı karıştırmaya hevesli görünüyor, çünkü içinde mistik dürtüyü hissedenler, atalarının haç'ı ile işaretlemiş oluyorlar kendilerini sadece. Devrim, kişisel boyaları ve dövmeleri kazıdı, yıkayıp sildi ve geleneksel olan kabile hayatından kalan ana sütüyle birlikte alınan ve, zayıflığı ve yüreksizliği yüzünden eleştirel akıl tarafından eritilemeyen ne varsa açığa çıkardı. Şiirde, İsa hiçbir zaman eksik değil. Ve tekstil makinaları sanayii ça-

ğında da Meryem'in elbisesi, en sevilen şiirsel doku.

Şiir derlemelerinin çoğu, özellikle de kadın şairlerinki, bizi şaşkına çeviriyor. Burada, tanrıya raslamadan bir adım atmak gerçekten olanaksız. Akhmatova, Tsvetaeva, Radlova ve öteki gerçek ya da hemen hemen şair bayanların lirik dünyaları çok dar, çok sınırlı: şair bayanın kendisinden, şapkalı ya da mahmuzlu tanınmayan birinden ve kaçınılmaz bir biçimde (özel bir işaret taşımayan) Tanrı'dan oluşuyor. Tanrı, burda, oldukça evcil, çok kullanışlı ve heryere taşınabilir bir üçüncü kişi, ara sıra kadın doktorluğu görevini de yapan bir aile dostu. Artık pek de genç olmayan ve Akhmatova Tsvetaeva(12) ve ötekilerin kişisel ve çoğu zaman da külfetli işlerini yüklenmek durumunda kalan bu kimsenin, boş zamanlarında evrenin talihini de yönetebilmesi hiç anlaşılır gibi değil. Pek organik, pek biyolojik, pek jinekolojik olan Şkapskaya için (Şkapskaya'nın yeteneği sahicidir), Tanrı bir aracı, bir ebe kimliğini taşımaktadır, yani, herşeye kadir bir skandal toplayıcısının bütün niteliklerine sahiptir. Ve burda kişisel görüşümüzü de belirtmemize izin verilirse, gönül rahatlığıyla teslim etmeliyiz ki, bu geniş kalçalı dişi tanrı, pek gösterişli olmasa bile, mistik felsefenin yıldızların ötesinde kuluçkaya yatırılmış civcivinden çok daha sevimlidir.

Bütün bunlardan sonra, eğitim görmüş normal bir Filisten'in kafasının, tarihin geçerken çeşitli başarılarının kabuklarını ve artıklarını attığı bir çöp sepeti olduğuna nasıl inanılmaz? İşte Evrenin Sonu, Voltaire ve Darwin, İlahiler kitabı, karşılaştırmalı filoloji, iki kere iki ve şamdan. Mağaranın cehaletine taş çıkartan iğrenç bir yahni. İnsan, her zaman «hizmet etmek» isteyen bu «tabiatın kralı», kuyruğunu sallamakta ve bütün bunlarda

(12) Marina Tsvetaeva (1892-1952); 1922'de Paris'e göçetti, 1940'ta Sovyetler Birliği'ne döndü. 1952'de kendini astı. Uzun süre yasaklanan şiirleri, 1960'larda SSCB'de yayımlandı ve geniş bir ilgi gördü. Şiirlerinde ve düzyazılarında, geçirdiği sinirsel çöküş başlıca yeri kaplar.

«ölümsüz ruhunun» sesini duymaktadır. Ama daha yakından bakıldığında, bu «ruh»un, mideye ya da böbreğe göre çok daha kusurlu ve uyumsuz bir «organ» olduğu görülür, çünkü «ölümsüz», sürekli olarak kaşıntıya ve ruhsal ülsere yol açan, her cinsten kokuşmuş tortuyla dolu körelmiş apandisitlere ve oniki parmak barsaklarına sahiptir. Bunlar kimi zaman vezinli dizeler halinde püskürürler, sonra da bireyci ve mistik şiir olarak küçük kitaplarda yayımlanırlar.

⁂

Ama herhalde hiçbir şey entellcensiya'nın bireyciliğindeki boşluğu ve çürümüşlüğü, Rozanov'un (13) günümüzdeki toptan yüceltilişi kadar yakından ve inandırıcı bir biçimde ortaya koymamıştır: Rozanov, bir «dahi» filozof, bir kâhin, bir şair ve aynı zamanda, ruhun bir şövalyesi. Bununla birlikte, Rozanov ünlü bir üç-kağıtçı, dillere düşmüş bir uçkuru gevşek, bir korkak, bir asalak, bir uşaktı. Onun özü buydu ve yeteneği de bu özün sınırları içinde kalıyordu.

Rozanov'un «dehasından» söz edildiği zaman, daha çok cinsiyet konusundaki açıklamalarının altı çizilmektedir. Ama hayranlarından biri, Rozanov'un, cinselliğin şiir, hükümet işleri ve din üzerindeki etkileri hakkında, kapalı ve ikizanlamlı sözlere elverişli o özel diliyle söylediklerini biraraya getirmeğe ve sistemleştirmeğe çalıştığında, elde ettiğinin çok yavan birşey olduğunu ve yeni olan pek az şey taşıdığını görecektir. Avusturya psikanaliz okulu (Freud, Jung, Albert Adler ve diğerleri), bireyin karakterinin ve toplumsal bilincin oluşumunda cinsel öğe-

(13) Vasiliy Rozanov (1856-1919); zamanının en dikkat çekici kişiliklerinden. Gazetecilikle felsefeyi birleştirdiği söylenir. Dostoyevski'nin ilk sevgilisiyle evlendi. En önemli yazıları, «Bütün dinler geçer, şu kalır: bir sandalyenin üzerine oturmak ve uzaklara bakmak, yalnızca» türünden aforizmalardan oluşur.

nin rolü sorununa, çok daha büyük bir katkı yapmıştır. Aslında, burda bir karşılaştırma yapmak mümkün değildir. Freud'un en paradoksal abartmaları bile, sürekli olarak kasıtlı budalalığa ya da basitliğe düşen, kendini tekrarlayan ve yalan söyleyen Rozanov'un kamtsız genellemelerinden daha önemli ve üretkendir.

Gene de, Rozanov'u övmekten ve önünde eğilmekten utanmayan dış ve iç göçmenlerin meselenin tam üstüne bastıklarını kabul etmek gerekir; ruhsal asalaklığı, uşaklığı, yüreksizliği ile Rozanov, onların temel ruhsal çizgilerini mantıki sonuçlarına götürmüştür, hayatın önünde ve ölümün önünde korkaklık.

Viktor Khovin adında, Fütürizmin kuramcısı ya da buna benzer birşey olan biri, Rozanov'un her kalıba girebilen bayağı kişiliğinin, en karmaşık ve çetrefil nedenlerin sonucu olduğunu söylüyor bize; eğer Rozanov, gerici **Novoye Vremya** gazetesini terketmeksizin 1905 Devrimine koştuysa ve sonra yine sağa döndüyse, bunun tek nedeni, kişiliğindeki üstün insan yönünü keşfetmesi ve bundan ürkmesidir; ve eğer Rozanov, Adalet Bakanının emirlerini yerine getirecek kadar ileri gittiyse (Beiliss davası) (14), «**Novoye Vremya**'da gerici bir tarzda yazarken bir yandan da **Russkoye Slovo**'da takma ad altında bir liberal gibi yazdıysa ve nihayet, genç yazarları Suvorin'in ağına düşürmek için aracılık yaptıysa, bütün bunların tek nedeni ruhsal yapısının karmaşıklığı ve derinliğidir. Eğer Rozanov sırf zafere ulaştığı anda onu terketmek için, ezildiği dönemde Devrime yaklaşmış olsaydı, bütün bu aptalca savunma ve özürleri biraz daha inandırıcı olabilirlerdi. Ama Rozanov'un yapmadığı ve yapamayacağı şey de tam buydu. O, gerici pobedonostzev'in

(14) Beiliss olayı : 1912'de geçen sansasyonel bir duruşma. Bu duruşmada, yahudiler dinsel törenlerde adam kurban etmekle suçlandılar. Dava, polisin de el altından kışkırttığı kanlı yahudi düşmanlığının bir belirtisi oldu. Bu hava içinde Rozanov, aşırı sağcı yazılar yazarak Yahudileri suçladı.

zafer kazandığı bir dönemde Khodinka Kırlarındaki felaketi [Çar II. Nikolas'ın taç giymesi sırasında binlerce kişinin öldüğü yer-çn.] arındırıcı bir özveri olarak kutsadı. Kurucu Meclisi ve Terör'ü, devrimci olan herşeyi, genç Devrim'in egemen güçleri yıkar gibi göründüğü Ekim 1905 döneminde benimsedi. 3 Haziran 1907'den sonra da 3 Haziran insanlarının şarkısını söyledi. Beiliss Mahkemesi sırasında, Yahudilerin dinsel amaçlar için Hristiyan kanı kullandıklarını kanıtlamaya çalıştı. Ölümünden az önce de, o alışageldiği yapmacık basit insan tavrıyla Yahudilerin «yeryüzünün ilk halkı» olduğunu yazdı ki, ters yönden de olsa Beiliss Mahkemesi'nde yaptıklarından hiç farklı değildi. Rozanov'da gerçek ve değişmeyen birşey varsa, o da iktidarın önünde solucan gibi kıvranmasıdır. Bir solucan insan ve yazar; kıvrılan, yapışkan, kaygan bir solucan, yerine göre büzülen ya da uzayan, iğrenç bir solucan. Rozanov, ortodoks kilisesini bir gübre yığını olarak nitelendiriyordu (tabii, kendi çevresindeyken), Ama dinsel törenlere de devam ediyordu (cesaretsizlikten ve ne olur ne olmaz düşüncesiyle) ve ölümü yaklaşınca da beş kez günah çıkardı, gene her ihtimale karşı. Yayımcısına ve okuyucusuna karşı olduğu gibi öbür dünyaya karşı da ikiyüzlüydü.

Rozanov açıktan açığa para için sattı kendini. Felsefesi de buna göreydi ve buna uyarlanmıştı üslübu da öyle. Sıcak köşelerin, rahat evlerin şairiydi. Öğretmenler ve peygamberlerle dalga geçerken, hayatta en önemli şeyin yumuşaklık, ılıklık, şişmanlık ve tatlılık olduğunu öğretirdi. Geçen birkaç on yılda, entelicensiya hızla burjuvalaşıyordu ve büyük ölçüde yumuşağa ve tatlıya yönelmekteydi, ama aynı zamanda, genç bir burjuva bütün bildiklerini çevreye yayan boşboğaz bir aşiftenin yanında nasıl mahcup olursa o da Rozanov'dan öyle sıkılıyordu Gene de, özünde Rozanov her zaman ona dahildi ve bugün artık «eğitilmiş» toplumun içindeki eski bölünmelerin bütün anlamını yitirmesiyle Rozanov'un çehresi onların gözündeki dev boyutlarını aldı. Bugün hepsi bir Ro-

zanov tapınmasında birleşmişlerdir; aralarında Fütürizmin kuramcıları (Şklovski, Khovin), Remizov, Düşçü-Antropozofistler ve hayalgücü dar Joseph Hessen, eski sağlar ve eski sollar bulunmaktadır! **«Alkışlar, asalağa! O bize yumuşak bir hayatı sevmeyi öğretti ve biz albatros'u düşledik ve herşeyi yitirdik. Şimdi burdayız işte, tatlısız, yumuşaklıktan uzak ve tarih yanımızdan geçip gitmiş.»**

⁂

İster kişisel olsun ister toplumsal, büyük bir yıkım her zaman eşsiz bir denektaşıdır, çünkü görünüşteki bağlantıları değil gerçek toplumsal ve kişisel ilişkileri yanılmaz bir biçimde ortaya çıkarır. Ve böylece, Ekim sayesinde, bütünüyle Ekim-karşıtı haline gelmiş Ekim-öncesi sanat, eski Rusya'nın yönetici sınıflarıyla çözülmez bağlarını göstermiştir. Bu uzun boylu açıklamayı gerektirmeyecek kadar açıktır. Toprak sahibi, kapitalist, üniformalı ya da sivil general, avukatları ve şairleriyle birlikte iltica etmişlerdir. Ve hepsi de, kültürün mahvolduğuna karar vermişlerdir. Kuşkusuz, şair kendini burjuvadan bağımsız sayıyordu, hatta onunla kavga bile etmişti. Gelgelelim, sorun devrimin ciddiyeti içinde ortaya konulduğu anda, şair iliklerine kadar bir asalak olduğunu hemen belli etmiştir. «Özgür» sanat konusundaki bu tarih dersi, demokrasinin öteki «özgürlükleri»yle ilgili derse de koşut gelişti: o demokrasi ki, Yudeniç'in ardında ortalığı yakıp yıkıyordu. Modern tarihte, gerek bireysel gerekse mesleki sanat, eski kollektif halk sanatının tersine, yönetici sınıfların bolluğu ve boş zamanı içinde serpildi ve onların kapatması olarak kaldı. Toplumsal ilişkilerin dengede olduğu zamanlarda o kadar elle tutulur olmayan bu kapatmalık öğesi, Devrimin baltasının eski sütunlara inmesiyle birlikte en kaba biçimiyle ortaya çıktı.

Asalaklığın ve kapatmalığın psikolojisi, hiç de boyun eğiş, nezaket ya da saygılılık demek değildir; tersine, çok şiddetli sahneler, patlamalar, anlaşmazlıklar, kesin kop-

ma tehditleri -ama yalnız tehditleri- demektir. Eski soylu asalak tipinin klasik örneği Foma Fomiç Opiskin,(15) «psikolojisiyle birlikte», hemen her zaman ev-içi bir ayaklanma halinde olmuştur. Ama yanlış anımsamıyorsam eğer, hiçbir zaman sokak kapısının ötesine geçememiştir. Tabii, bu büyük bir kabalık olmaktadır ve her halde Opiskin'i Akademicilerle ve yaklaşık - Klasiklerle (Bunin, Merezhkovski, Zinaida Hippius, Kotiiarevski, Zaitzev, Zamyatin ve ötekiler) karşılaştırmak pek kibar bir davranış değildir. Ama tarihin şarkısı, nasılsa öyle söylenmeli. Onlar, asalak ve kapatma olduklarını gösterdiler. Aralarından kimileri, bu özelliklerini şiddetli yollardan dile getirse de, iç göçmenlerin çoğunluğu, kısmen denetimlerinden çıkmış koşullar yüzünden ve herhalde daha çok da kendi mizaçlarından ötürü, bu kapatmalığın kaynağının kurumasına üzülmekten başka birşey yapamamaktadırlar ve melankolileri, anılara ve tekrar tekrar anlatılan yaşantılara doğru tükenip gitmektedir.

ANDREY BİELİY

Genel havası ve uzandığı alanla dekadan olan, bir bireycilik, sembolizm ve gizemcilik edebiyatı olan iki devrim arası (1905-1917) edebiyatı, en özlü anlatımını Bieliy'de (16) buldu ve Bieliy'in kimliğinde de Ekim tarafından yokedildi. Bielly, kelimelerin büyüsüne inanmaktadır. Bu yüzden, onun yazarlık adının bile devrime olan karşıtlı-

(15) Dostoyevski'nin roman kahramanlarından biri.

(16) Andrey Bieliy (1880-1934): Rus Sembolistleri arasında Blok'tan sonra en ünlüsü. «Petersburg» gibi romanlarında, «Rus medeniyetinin tahrip oluşu» konusunu işledi. 1917'de ülke dışına göç etti, ama 1923'te geri döndü. 1932'de Gorki'nin kurduğu Sovyet Yazarlar Birliği'ne üye oldu. Şiirindeki dil araştırmaları şairin fütüristlere öncülük etmesini sağlamıştır.

ğını kanıtladığını rahatlıkla söyleyebiliriz, çünkü Devrimin en büyük savaş dönemi Kızıl ile Beyaz arasındaki mücadelede belirmiştir. (*).

Bieliy'in Blok'la ilgili, anlamsız ayrıntıları ve rastgele psikoloji mozaikleriyle şaşırtıcı anıları, onların ne kadar başka bir çağın, başka bir dünyanın insanı, geçmiş bir çağın ve geri gelmeyecek bir dünyanın insanı olduklarını şiddetle duyurmaktadır. Bu bir kuşak ayrılığı sorunu değildir, çünkü bunlar bizim kuşağımızın insanlarıdır: sorun, toplumsal mizaçlardaki, düşünsel tiplerdeki, tarihsel kökenlerdeki ayrılıktadır. Bleliy'e göre, **«Rusya, geniş bir çayır, (Tostoy'un) Yasnaya-Polyana'sı ya da (Blok'un) Şahmatov malikanesi gibi yeşil bir çimenliktir.»** Devrim öncesi ve Devrim Rusya'sının böyle yeşil bir çayır, hem de bir Yasnaya-Polyana ya da Şakhmatov çayırı imgesiyle verilişinde, insan eski Rusya'nın, toprak sahibinin ve memurun Rusya'sının, çok çok Turgenyev ve Gonçarov'un Rusya'sının ne kadar derinlere gömülü olduğunu hissediyor. Ne büyük bir astronomik uzaklık var onunla aramızda ve böyle uzak olması da ne kadar iyi!

İster Turgenyev'in Bejin çayırı, ister Blok'un Şakhmatov'u, ister Tolstoy'un Yasnaya-Polyana'sı isterse Gonçarov'un Oblomov'u olsun, bir barış ve bitkisel uyum görüntüsüdür bu. Bieliy'in kökleri geçmiştedir. Ama eski uyum nerde, şimdi? Tersine, Bleliy'e herşey allak bullak olmuş, devrilmiş, dengesini yitirmiş görünmektedir. Bieliy için, bir Yasnaya-Polyana'nın sessizliği, dinamizme değil telaşa ve tepinmeye dönüşmüştür. Bieliy'in görünüşteki dinamiği, aslında bir sıçrayıp durma, gözden kaybolan ve parçalanan bir eski rejimin tümseklerinde yapılan bir mücadeledir. Onun dil içinde kalan kıvranışları sonuçsuzdur. İdeal devrimciden hiçbir iz taşımamaktadır. Gerçekte, ayağının altındaki toprağın kaydığını gören ve umutsuzluğa düşen, gerçekçi ve spiritualist bir tutucudur. Blok'tan esinlenmiş bir günlük olan «Bir Düşçünün Anı-

(*) **Bieliy**, Rusça'da beyaz anlamına gelir. (Çn.)

ları», sobası tüten bir umutsuz gerçekçiyle, ruhsal rahatlıklara alışmış ve bir Şakhmatov çayırından uzak kalınca da daha uzaklardaki bir hayatı düşlemeğe bile gücü yetmeyen bir aydını birleştirmektedir. Ayakları toprağa basan ve dayanakları toprak sahibi ile bürokratın dayanakları olan bu «düşçü» Bieliy, yuttuğu dumanı halkalar halinde salmaktan başka birşey yapamamaktadır.

Göreneğin ve bireyciliğin ekseninden koparılmış olan Bieliy, dünyanın yerine kendisini koymak, herşeyi kendi içinden ve kendi çabasıyla kurmak, herşeyi kendi içinde yeniden bulmak istemektedir, ama yapıtları, bütün sanatsal değerlerine rağmen, eski göreneklerin şiirsel ya da tinselci bir yüceltilişi olmaktadır her zaman. Ve son çözümlemede de, kendi üzerine bu saplantılı düşüşün, insanın günlük kişisel ve ruhsal hayatının sıradan olgularının bu tanrılaştırılışının, kitle ve hızın gerçekten yeni bir dünya kurmakta oldukları çağımızda o kadar çekilmez gelmelerinin nedeni de budur. Eğer Biok'ia tanışma böylesine tumturaklı bir dille anlatılırsa, ulusların kaderini etkileyen büyük olaylar nasıl anlatılacaktır?

Bieliy'in çocukluk anıları («Kotik Lotaev»), her zaman sanatsal açıdan eksiksiz olmamakla birlikte çoğu kez bir içsel inandırıcılık taşıyan ilginç psikolojik duruluk anları taşıyor, ama bunları büyüsel tartışmalarla birbirine bağlayışı, sözümona derinlikleri, kelimeleri ve imgeleri üstüste yığması, bunları kısır ve tümüyle bıktırıcı kılıyor. Bieliy, dirsekleri ve dizleri ile sıkıştırarak, çocuksu ruhunu dış dünyaya itmeğe, ulaştırmağa çalışıyor. Dirseklerinin izi bütün sayfalarda da görülebiliyor, ama dış dünyanın kendisi - işte o yok! Hem, nerden gelmesi beklenmektedir dış dünyanın?

Bieliy, yakın zamanlarda yazdığı kendi üzerine bir yazıda - hep kendisiyle uğraşmakta, kendisini anlatmakta, kendi çevresinde, dolanmakta, kendisini koklamakta, yalanmaktadır - birtakım çok doğru düşünceler ileri sürmüştü: «Benim 'Maksimum'ia ilgili teorik soyutlamalarımın altında, yolunu dikkatle, el yordamıyla arayan minimalist

gizliydi, belki de. Herşeye dolambaçlı bir yoldan yaklaşıyordum. Toprağı uzaktan, bir varsayımla, bir ipucuyla, yöntemsel kanıtla yoklayarak, uyanık bir kararsızlık içinde kalarak.» («Alexander Blok'tan Anılar»). Bielly, Blok'a maksimalist derken, kendinden de bütün bütüne bir Menşevik gibi söz ediyor (ruhsal anlamda tabii, politik anlamda değil). Bu sözlerin, bir Düşçü'nün ve bir Garip'in (büyük harfle) kaleminden çıkışı şaşırtıcı ve umulmadık gelebilir, ama insan kendinden bu kadar çok söz ederse kimi zaman da doğruyu söyleyebilir. Bieliy maksimalist değildir, asla, ama su götürmez bir minimalisttir, eski rejimin ve onun görüş açısının, yeni bir çevrede özlemle iç çeken, bir parçasıdır. Herşeye dolambaçlı bir yoldan yaklaştığı da kesinlikle doğrudur. «St. Petersburg» adlı yapıtının tümü, dolambaçlı bir yöntemle kurulmuştur. Kitabın zahmetli bir çalışma ürünü gibi görünmesi de bundandır. Sanatsal sonuçlar elde ettiği yerlerde, yani, okurun bilincinde bir imgenin doğduğu yerlerde bile, bunun bedeli çok yüksek olmaktadır, öyle ki bütün bu dolambaçlı yollardan, bütün bu zahmetli çabalar ve çalışmadan sonra okur bir estetik doyuma ulaşmamaktadır. Bu, sizi bir eve bacasından sokmalarına ve içeri girdikten sonra da evin bir kapısı olduğunu ve ordan girmenin çok daha kolay olduğunu görmenize benzemektedir.

Bieliy'in ritmik düzyazısı korkunçtur. Cümleleri, imgenin iç hareketini değil, ilk başta yalnızca gereksiz görünen, sonra göze batarlığı ile sizi yormaya başlayan ve en sonra da bütün varlığınızı zehirleyen dışsal bir vezni izler. Bir cümlenin ritmik bir şekilde biteceği yolunda uğursuz bir önsezi, tıpkı uykusuz gecelerde kepengin yine gıcırdamasını bekleyişiniz gibi, son derece tedirgin eder sizi. Bieliy'in ritm tutkusunun yanıbaşında kelimeyi fetişleştirmesi gelir. İnsanların kelimelerinin yalnızca bir anlam taşımadığı, aynı zamanda bir ses değerine de sahip olduğu ve kelimenin bu yönünü anlamadan ne şiirde ne de düzyazıda ustalık edinilemeyeceği tartışmasız doğrudur. Bu alanda kendisine verilen değeri Bieliy'den esir-

gemeyeceğiz. Ne var ki, en yüklü ve en ihtişamlı kelimeler bile kendilerine yüklenenden fazlasını veremezler. Bieliy kelimelerin içinde, özel, gizli, ikinci bir anlam aramaktadır, tıpkı pitagorcuların sayılarda aradığı gibi. Ve çoğu zaman kendini kelimelerin çıkmaz sokağında bulmasının nedeni de budur. Orta parmağınızı işaret parmağınızın üzerine çaprazlama koyup herhangi bir nesneye dokunursanız, iki ayrı nesneye dokunduğunuzu sanırsınız, bu deneyi birkaç kez tekrarlayınca da size garip bir duygu vermeğe başlayacaktır; burda dokunma duyunuzu doğru yönde kullanacağınıza yanlış kullanmakta ve kendinizi aldatmaksınızdır. Bieliy'in sanatsal yöntemleri de tam tamına bu izlenimi verirler; değişmez bir biçimde, bir sante karmaşıklık taşımaktadırlar. Bieliy, mantıksal ve psikolojik çözümleme yerine, özünde ortaçağa ait olan durgun düşüncesini aliterasyonlarla, söz oyunlarıyla ve ses bağlantılarıyla hareket ettirir. Bieliy kelimelere ne kadar sıkıca tutunur ve onları ne kadar şiddetle bozarsa, durağanlığı aşmış bir dünyada durağan düşünceleri de o kadar bunaltıcı olmaktadır. Bieliy en güçlü anlarına, eskinin katı hayatını anlatırken ulaşmaktadır. Anlatım tarzı, orda bile yorucu, ama verimsiz değildir. Bieliy'in bütün varlığıyla eski devlete ait olduğunu, iyice tutucu, edilgin ve ılımlı olduğunu ve ritmik yazısı ile kelime oyunlarının, hayatının ekseninden koparıldığı zaman kendi içsel edilginliği ve soğukluğu ile savaşmak için kullanılan etkisiz araçlar olduğunu açıkça görebiliyorsunuzdur.

Dünya Savaşı sırasında Bieliy, Alman mistik'i ve tabii bir «Felsefe Doktoru» Rudolf Steiner'in müridi oldu ve geceleri İsviçre'de Antropozofi tapınağının kubbesi altında nöbet tutmağa başladı. Nedir Antropozofi? Bütün felsefi ve şiirsel alıntılar tükenene kadar kullanılmış, suyu sıkılmış Hristiyanlığın ruhsal-düşünsel bir tersyüz edilişi. Steiner'i okumadığım ve okumağa da niyetli olmadığım için daha ayrıntılı bilgi veremiyeceğim. Weimar ve Kiev büyücülerinin kuyruklarının farklılığını açıklayan «felsefi» sistemlerle ilgilenmeme hakkına sahip olduğu-

mu sanıyorum (genel olarak büyücülerin varlığına inanmadığım için; tabii, gerçekliğine kesinlikle inandığım Zinaida Hippius bunun dışında, ama onun da kuyruğunun uzunluğu için kesin bir şey söyleyecek durumda değilim). Andrey Bieliy'in durumu farklı. Eğer onun için en önemli olan, Göksel varlıklarsa, bunları bize açıklamalıdır. Oysa, ayrıntıya o kadar düşkün olan ve bir kanaldan geçişini, sanki Gethsemani Bahçesini ya da en azından Yaratılışın Altıncı Gününü kendi gözleriyle görmüşçesine anlatan Bieliy, iş Antropozofi konusuna gelince birdenbire kısa ve sert bir anlatımı yeğliyor ve sessizliğin tavrını benimsiyor. Bize bildirdiği tek şey: «Ben, ben değilim, bendeki İsayım.» Ve, «Tanrıda doğar, İsa'da ölür ve Kutsal Ruh'ta yeniden diriliriz.» Bu, rahatlatıcı elbet, ama pek açık değil. Bieliy, çok tehlikeli bir teolojik somutluğa düşme korkusuyla, düşüncelerini daha açık bir biçimde anlatmaktan kaçınıyor; gerçekten de bu somutluk onun için çok tehlikeli olacaktır, çünkü maddecilik her zaman maddenin imgesi olarak yaratılan (bu süreç içinde madde ne kadar çarpıtılsa da) bütün olumlu varlık bilimsel (ontolojik-çn.) kavramları çiğneyip geçer. Eğer bir müminseniz, o zaman melek kanatlarının ne çeşit tüyleri olduğunu ve cadıların kuyruklarının hangi maddeden yapıldığını açıklamalısınız. Bu meşru sorulardan korkan spiritualist beyefendiler, gizemciliklerini öylesine arıtıp inceltmektedirler ki, sonunda, göksel varlıkları hiçlik için ustalıklı bir takma ad haline gelmektedir. Sonra yine korkuya kapılarak (ve aslında, bütün bunlara başlamanın hiç gereği yoktu) yeni baştan din kitabına dönmektedirler. Ve işte, kaygılı bir göksel boşlukla bir teolojik fiyat listesi arasında gidip gelerek, antropozofinin ve genel olarak felsefi inancın gizemcileri, tinsel bitkiselliklerini sürdürmektedirler. Bieliy ise, kendi boşluğunu bir sesler orkestrasyonu ve zorlama bir ölçü (vezin-çn) ile inatla ama boşuna doldurmaya çalışır. Gizemci bir tutumla Ekim Devriminin üzerine yükselmeye, hatta yanından geçerken «bir yığın aptallık» diye nitelendirdiği dünya işleri arasında Devrim'e bir yer

ayırarak onu da benimsemeye çalışır. Ama bunda başarılı olamayınca da -nasıl başarılı olsun ki?- öfkeye kapılır. Bu sürecin psikolojik mekanizması bir kuklanın anatomisi kadar basittir: birkaç delik ve bir miktar ip. Ama Bieliy'in delik ve iplerinden çıkan şey Apokalips'tir, genel Apokalips değil Bieliy'in kendi özel Apokalips'i -«Doğruluk ruhu, toplumsal sorun karşısındaki tutumumu açıklamaya zorluyor beni. Evet, biliyorsunuz... şöyle böyle... Çay ister misiniz? Nasıl bugün ortalama insan yok mu, diyorsunuz? İşte bir tanesi karşınızda: ben.» Beğenisizlik mi? Evet, zorlama bir soytarılık, sahte bir budalalık. Hem de bütün bir devrimi yaşamış insanların önünde! Destansı olmayan «Destan»ının son derece küstah önsözünde Bieliy, Sovyet dönemimizi «geniş anıtsal yapıtlar için yaratıldıklarını duyan yazarlar için korkunç», diye suçluyor. O, büyük anıtçı, düşünün bir kez, «günlük hayatın» alanına, «şekerleme kutularının» anlatılmasına sürükleniyor! Gerçeklik ve mantık, bundan daha kaba bir biçimde tepe taklak edilebilir mi? O, Bieliy, Devrim tarafından büyük tablolardan şekerleme kutularına sürüklenmiş! Bieliy, en tuhaf ayrıntılarla, ayrıntılardan çok da sözün köpüğüyle boğularak, nasıl «St. Jan tapınağının kabbesi altında» kendisinin «bir söz yağmuruyla ıslandığını» (kelime anlamıyla!), nasıl «Yaşayan Düşüncenin» ülkesini öğrehdiğini, nasıl St. Jan Kubbesinin kendisi için «bir kuramsal hac imgesi» haline geldiğini anlatıyor. Temiz ve kutsal bir kargaşa! Okudukça, her sayfa bir öncekinden daha çekilmez geliyor insana. Bu kendinden memnun bir tavırla ruhundaki bitleri ayıklayışı; bitlerin iki tırnak arasında -ve başka hiçbir yerde değil de, St. Jan Tapınağının kubbesi altında- gizemsel infazı, soğuk bir esnemeyle yazılmış bu abartmalı, züppece, korkak ve boş inanlarla dolu karalamalar, bütün bunlar, «anıtsal bir tablo» olarak sunuluyor ve yüzünüzü, en büyük Devrim'in ulusal psikolojinin jeolojik katmanları içinde yol açtığı değişikliklerden yana dönme çağrısı da, «şekerleme kutularının» resminin yapılmasına davet olarak görülüyor! Üs-

telik, Sovyet Rusya'da da «şekerleme kutuları» bizde oluyor! Ne kötü bir beğeni ve edebî hafiflik! Doğrusu, «kedi dili»yle ve her çeşit şekerli böcekle tıka basa dolu, zevksiz, Alman felsefe-doktoruna yaraşan şekerleme kutusu tinsel aylaklar ve turistler tarafından İsviçre'de kurulmuş bu «St. Jan Tapınağı»nın kendisidir aslında.

Oysa bugün, boyaması yüzyıllar alacak dev kanvas, Rusya'mızdır. Burdan, devrimci çalkantılarımızın en yüksek noktalarından, yeni bir sanatın, yeni bir görüş açısının, duyguların yeni bir birliğinin, düşüncelerin yeni bir ritminin, yeni bir kelime arayışının kaynakları doğmaktadır. Yüz yıl, ikiyüz yıl, üçyüz yıl sonra, araştırmacılar, kurtulmuş insan ruhunun bu kaynaklarını büyük bir heyecanla arayıp bulacaklar ve... ayakları neye takılacak dersiniz: «düşçü»ye, Devrim'in «şekerleme kutusu»nu (şekerleme kutusu!) geri çeviren ve Devrim'den, kendisini İsviçre'deki Büyük Savaş'tan nasıl kurtardığını, ölümsüz ruhunda birtakım küçük böcekleri nasıl yakaladığını ve («St. Jan Tapınağının kubbesi altında») bunları tırnağı üzerinde nasıl dümdüz ettiğini anlatmasına olanak verecek maddi araçları sağlamasını isteyen «düşçü»ye...

Yine aynı destanda Bieliy, **«günlük hayatın temelleri, bana göre aptallıklardan ibarettir»** diyor. Ve bunu, günlük hayatın temellerini değiştirmek için kanını akıtan bir ulusun önünde söylüyor. Evet, aptallık herhalde! Ama Bieliy, **Payok**'u [Sovyet hükümetinin kıtlık zamanında dağıttığı tayın-çn.] da istiyor, hem de bildiğimiz **Payok**'u değil, dev tuvallere yaraşan Payok'u. Sonra da, bunun kendisine derhal verilmeyişine kızıyor. Hristiyan ruhunu, bir yığın «aptallık» yüzünden kirletmeğe, karartmağa değer miydi bütün bunlar?

Gene de, o kendisi değil, kendi içindeki İsadır. Ve Kutsal Ruhta da yeniden dirilecektir. O halde, neden burda, bizim yeryüzü aptallıklarımız arasında, yetersiz bir tayın için kendini yoruyor. Antropozofik sofuluk, insanı

yalnız sanatsal beğeniden değil, toplumsal alanından da kurtarır.

Bieliy bir ceset, ve hiçbir ruhta da yeniden dirilmeyecek.

İkinci Bölüm

DEVRİMİN EDEBİ «YOL ARKADAŞLARI»

Devrimci olmayan ya da Ekim dışı edebiyat, birinci bölümde de söylediğimiz gibi, artık geçmişe ait bir olgudur. İlk başta, yazarlar Devrim'e karşı eylemli bir muhalefete geçtiler ve nasıl öğretmenler devrim Rusya'sının çocuklarını okutmayı reddettilerse, onlar da sanatsal «tanıma»yı, devrimle ilgili herşeyden esirgediler. Şu halde, edebiyatın da Ekim-dışı özelliği, yalnızca bu iki dünya arasındaki derin yabancılığı dile getirmiyordu, aynı zamanda sanatçının sabotajı biçiminde, aktif politikanın da bir aracı haline gelmişti. Bu politika, kendi yıkımını ha-

zırladı; bugün eski edebiyat, isteksiz değil, âcizdir daha çok.

Yinelemeler ile suskunluklar arasında tükenip giden burjuva sanatı ile henüz doğmamış olan yeni sanat arasında, Devrim'e şu ya da bu biçimde organik olarak bağlı ama aynı zamanda Devrim'in sanatı da olmayan bir geçiş sanatı yaratılmaktadır. Boris Pilnyak, Vsevolod İvanov, Nikolay Tikhonov, «Serapion Kardeşliği», Yessenin ve onun İmgeciler grubu ve bir ölçüye kadar da Kliuev - bunların hiçbiri gerek grup olarak gerek tek tek, Devrim'den ayrı düşünülemez. Bunu kendileri de biliyorlar ve yadsımıyorlar, yadsıma gereğini duymuyorlar, hatta kimileri bunu yüksek sesle ilan ediyor. Bunlar, azar azar Devrimi «resimlemeye» başlayan edebî iş-sahiplerinden değiller. Bunlar, «Değişen Sınırtaşları» grubundan bile değiller, çünkü bu grup, geçmişten kopuş ve köklü bir cephe değişikliği anlamına geliyor. Oysa sözünü ettiğimiz yazarların büyük bir bölümü, çok gençtir, henüz yirmi ile otuz yaşları arasındadırlar. Herhangi bir devrimci geçmişleri yoktur ve eğer birtakım şeylerden koptularsa, bunlar da pek önemsiz şeyler olmalıdır. Genel olarak, bu yazarların edebi ve ruhsal konumları Devrim tarafından, Devrimin onları yakalayan köşesi tarafından yaratılmıştır ve her biri kendi açısından devrimi kabul etmiştir. Ama bu ayrı ayrı kabullenişlerde, onları Komünizmden kesin çizgilerle ayıran ve her zaman Komünizmin karşısına çıkarma tehlikesi taşıyan ortak bir özellik de var. Bu yazar ve şairler, Devrimi bir bütün olarak kavramıyorlar ve Komünist ideale de yabancılar. Hemen hemen hepsi, işçinin omuzunun üzerinden, umutlu köylüye bakma eğiliminde. Bunlar, proleter Devriminin sanatçısı değil, eski sosyalistlerin deyimiyle Devrimin sanatçı «yol arkadaşları»dırlar. Eğer Ekim dışı (özünde Ekim karşıtı) edebiyat, toprak sahiplerinin eski Rusya'sının can çekişen edebiyatıysa, «yol arkadaşları»nın edebî ürünleri de, eski popülizmin geleneğine sahip olmayan ve -şimdilik- bir politik perspektiften yoksun olan bir çeşit yeni Sovyet popülizmidir. Bir

«yol arkadaşı»na ilişkin olarak şu soru her zaman kafaları kurcalar: acaba nereye kadar gidecek? Peşin bir cevabı, hatta yaklaşık bir cevabı bile yoktur bunun. Sorunun çözümü, şu ya da bu «yol arkadaşı»nın kişisel niteliklerinden çok, önümüzdeki yılların göstereceği nesnel yönsemeye bağlıdır.

Bununla birlikte, bu «yol arkadaşları»nın, kendilerinden kuşkuya düşmelerine yol açan ikici (dualist) görüş açılarında, sürekli bir sanatsal ve toplumsal tehlike vardır. Blok, bu ahlak ve sanat ikiciliğini ötekilerine göre daha derinden duydu; genel olarak da, daha derindi. Blok'un Nadejda Pavloviç tarafından kaleme alınmış anılarında şu cümleye raslanır: «Bolşevikler şiir yazmanızı değil, kendinizi bir usta olarak görmenizi engelliyorlar; usta, kendi yaratıcılığının eksenini duyan ve ritmi de kendi içinde taşıyan kişidir.» Bu düşüncenin anlatılışında, Blok'ta sık sık görülen bir belirsizlik göze çarpıyor; ayrıca burda anılarla uğraşıyoruz ki bunlar da, bilindiği gibi, her zaman açık seçik değildir. Ama, cümlenin gerçekle bir iç yakınlığı ve bir iç anlamı var ki, ona inanmamızı sağlıyor. Bolşevikler, insanın kendisini bir usta gibi hissetmesini engelliyorlar, çünkü usta olan kişinin kendi içersinde organik, zorunlu bir eksen taşıması gerekir, oysa Bolşevikler ana ekseni yıkmışlardır. Devrim'in «yol arkadaşları»ndan hiçbiri -blok da bir «yol arkadaşı»ydı ve bugün Rus edebiyatının önemli bir bölümünü «yol arkadaşları» meydana getirmektedir- ekseni kendi içersinde taşımıyor. Böyle olduğu için de, yeni bir edebiyatın yalnızca hazırlık dönemini yaşıyoruz bugün, taslakları, skeçleri, denemeleri görüyoruz, güvenilir bir eksene sahip tam bir ustalık ise, ancak bundan sonra gelecektir.

NİKOLAY KLİUEV

Burjuva şiiri diye birşey yok elbet, çünkü şiir özgür

bir sanattır ve bir sınıfın hizmetinde değildir. (*) Ama işte Kliuev (1), bir şair ve bir köylüdür ve yalnız bunu kabul etmekle kalmamakta, bunu tekrar etmekte, vurgulamakta ve bununla övünmektedir. Aradaki fark şu ki, bir köylü şair, kimliğini ne başkalarından ne de özellikle kendinden gizlemek gereğini duyar. Yüzyıllardan beri ezilen ve ayakları üzerinde yükselirken de onyıllar boyu popülizm tarafından yüceltilen ve tinselleştirilen Rus köylüsü, kendi içinden çıkan az sayıdaki şairin yüreğine, köylü kökenini gizlemek gibi toplumsal ya da sanatsal bir itkiyi hiç yerleştirmemiştir. Bu geçmişte Koltziv örneğinde de böyleydi, şimdi Kliuev'in durumunda da böyledir, hatta daha çok böyledir.

Edebiyat eleştirisinde toplumsal yöntemin gücünün ne kadar canlı olduğunu da yine Kliuev'de görüyoruz. Diyorlar ki, bireyselliğin başladığı yerde yazarlık da başlar, dolayısıyla yazarın yaratıcılığının kaynağı, bağlı olduğu sınıf değil kendi benzersiz ruhudur. Doğrudur, bireysel-

(*) Çok okumuş ve deney sahibi bir gazeteciden öfkeli ve edebiyatın sınıfsal niteliğini kanıtlıyan bir mektup aldım. Gazeteci arkadaş, benim alaylı cümlemi ciddiye almış. Korkarım, bu başkalarının da başına gelecektir. Dünyada dikkatli okurların sayısı fazla değil. Bu nedenle, bu notu «Dikkat! Bu alaydır!» sözleriyle aktarıyorum.

(1) Nikolay Kliuev (1887-1937); babası asker anası köylü olan Kliuev, gençliğinde bağlı olduğu tarikat için «Ruh Türküleri» yazmış daha sonra geldiği Petersburg'da gizemci şiirleriyle edebiyat ve sosyete salonlarında aranılan bir yüz haline gelmiştir. Aynı zamanda da ilk şiirlerini yayımlamakta olan Yessenin'in hamisi durumundadır. Ekim Devrimi'ni Blok ve Bieliy gibi, kurtarıcı ve bağışlayıcı bir yeniden doğan İsa olarak almış ve sevinçle karşılamıştır. Daha sonra, Sovyet toplumundaki sanayileşmeye «kırılan» Kliuev, «kainatın sonu» gibi temalara ağırlık tanıyan bir mistisizme yönelmiştir. 1930'da başlayan «kulaklar»la mücadele döneminde birçok kez tutuklanmış ve sonunda Sibirya'ya sürülmüştür. 1937'de affa uğrayan Kliuev Rusya'ya dönerken trende ölmüştür.

lik olmadan yazarlık da olamaz. Ama yapıtta dile gelen şey, şairin bireyselliği ve sadece onun bireyselliği ise o zaman sanat yorumlamasının yararı nedir? Evet, soruyoruz, edebiyat eleştirisinin amacı nedir? Zaten sanatçı, gerçek bir sanatçıysa, kendi benzersiz bireyselliğini, geveze eleştirmecisinden çok daha iyi anlatacaktır. Ama gerçek şu ki, bireysellik benzersiz olsa bile, çözümlenmez değildir. Bireysellik, oymaksal, ulusal, sınıfsal, geçici ve kurumsal öğelerin bir kaynaşmasıdır ve aslında bireyselliğin anlamı da bu kaynaşmanın benzersizliğinde, bu psiko-kimyasal karışımın oranlarında yatar. Eleştirinin en önemli görevlerinden biri, sanatçının bireyselliğini (yani, sanatını) bileşken öğelerine ayırmak ve bunların karşılıklı ilişkilerini göstermektir. Böylece eleştiri sanatçıyı okura yaklaştırır; o okur ki, kendisi de «sanatsal olarak» dışa vurulmamış, «seçilmemiş», ama yine de, tıpkı bir şairin ruhu gibi, aynı öğelerin bir bileşimini temsil eden az çok benzersiz bir ruha sahiptir. Böylece, bir ruhla bir başka ruh arasındaki köprünün, benzersiz olanla değil ortak olanla kurulduğunu görebiliriz. Benzersiz olan, ancak ortak olanın aracılığıyla kavranabilir; insanda ortak olanı, eğitimin, varoluşun, çalışmanın ve ilişkilerin toplumsal koşulları belirler. Tarihsel insan toplumunun toplumsal koşulları arasında, ilk başta sınıf bağlarının koşulları gelir. Bir sınıf ölçütünün, sanat da içinde bütün ideoloji alanlarında ve özellikle sanatta o kadar verimli olmasının nedeni de budur, çünkü sanat çokluk en derin ve en gizli toplumsal özlemleri dışa vurur. Üstelik, bir toplumsal ölçüt, biçimsel eleştiriyi yani teknik ustalık ölçütünü hiç de dışarda bırakmaz, tam tersine onunla el ele gider. Gerçekte, biçimsel eleştiri de, tekil olanı ortak bir ölçüye vurur, çünkü tekil genele indirgenmezse, ne insanlar arasında bağlantı, ne düşünce ne de şiir varolabilir.

Eğer Kliuev'in köylülüğünü kaldırırsanız, sadece ruhunu öksüz bırakmakla kalmazsınız, bu ruhtan geriye hiçbir şey kalmadığını da görürsünüz. Çünkü Kliuev'in

bireyselliği, bağımsız, hali vakti yerinde, iyi beslenmiş ve özgürlüğünü bencilce seven bir köylünün sanatsal anlatımıdır. Bütün köylüler köylüdür ama, her köylü kendini dile getiremez. Kendini ve kendine yeterli dünyasını, yeni bir sanatsal tekniğin diliyle anlatabilen, daha doğrusu burjuva eğitim süreci içinde köylü ruhunu korumuş olan köylü, büyük bir bireyselliktir ve Kliuev de işte böyle biridir.

Sanatın toplumsal temeli, her zaman o kadar saydam ve tartışma götürmez değildir. Ama bunun nedeni, daha önce de söylediğimiz gibi, şairlerin çoğunluğunun sömürücü sınıflardan olması ve bu sınıfların da, sömürücü niteliklerinden ötürü, düşündükleri gibi konuşmamaları ve gerçekte oldukları gibi de düşünmemeleridir. Ne var ki, sınıf ikiyüzlülüğünü ayakta tutan bütün toplumsal ve psikolojik yöntemlere rağmen, bir şairin toplumsal özünü, en karmaşık biçimlerde arıtılmış olsa da anlamak mümkündür. Ve bu özü anlamamak, sanat eleştirisini ve sanat tarihini havada asılı bırakacaktır.

Bu nedenle, Ekim-dışı diye adlandırdığımız edebiyatın burjuva niteliğinden söz etmek, burjuvaziye değil sanata hizmet ettiklerine inanan yazarlara iftira etmek anlamına gelmeyebilir. Çünkü, burjuvaziye sanat yoluyla hizmet etmek de pekala olanaklıdır. Jeolojik toprak kaymaları nasıl yer tabakalarını ortaya çıkarırsa, toplumsal toprak kaymaları da sanatın sınıf niteliğini açığa çıkarır. Ekim dışı sanatın ölümcül bir acze düşmesinin nedeni, bütün geçmişiyle bağlı olduğu sınıfların öldürücü bir darbe yemiş olmalarıdır. Burjuva toprak sahipliği sisteminden ve onun göreneklerinden uzakta, malikanenin ve salonun ince düşüncelerinden ve söz oyunlarından yoksun kalan bu sanat, artık hayatta hiçbir anlam bulamamakta, tükenmekte, cançekişmekte ve hiçliğe indirgenmektedir. Kliuev kırsal okuldan değil; köylülerin türküsünü söylemiyor; popülist de değil; o gerçek bir köylüdür (hemen hemen). Bir köylünün ruhsal yapısını taşımaktadır, bir Kuzey köylüsünün. Her köylü gibi de bireycidir Kliuev;

kendinin efendisi, kendinin şairidir o. Ayaklarının altında toprak, tepesinde de güneş vardır. Hali vakti yerinde bir köylünün ambarlarında buğday, ahırlarında sağmal inek, çatısının tepesinde de oymalı rüzgar fırıldağı bulunur; zenginliği ile, becerikli işletmeciliği ile övünmesini seven ekonomik bilinci sağlamdır ve kendine güvenlidir. Eviyle, zenginliğiyle, becerikli işletmeciliği ile övünmeyi sever -tıpkı Kliuev'in kendi yeteneği ve şiir tarzıyla övünmeyi sevdiği gibi. Burda, kendini övmek, sıkı bir yemekten sonra geğirmek ya da esnedikten sonra çenemizi ovuşturmak kadar doğaldır. Kliuev, öğrenim yapmıştır. Nerde ve hangi dalda, bilmiyoruz, ama bilgisini iyi eğitim görmüş biri gibi ve tutumluca kullanmayı becermektedir. Eğer varlıklı bir köylü kazara kentten bir telefon alırsa, onu odanın en göze çarpan bir köşesine, ikon'un yakınlarına koyacaktır. Aynı şekilde, Kliuev de dizelerinin baş köşelerini Hindistan'la, Kongo'yla, Mont Blanc'la süsler; ve süse de bayılır. Bir köylü, basit, sıradan bir koşum takımına ya yoksulluğundan ya da işsizliğinden ötürü sahiptir. Varlıklı bir köylününse nakışlı ve renkli bir koşum takımı vardır. Kliuev de her çeşit bollukla bezenmiş, varlıklı bir usta-şairdir: nakışları, oymaları, zencifresi, yaldızları, hattâ sırmaları ve atlas kumaşları, gümüşleri ve kıymetli taşları vardır. Bütün bunlar güneşte yanmakta, parıldamaktadır, hattâ güneşin onun güneşi olduğu, bir Kliuev güneşi olduğu da düşünülebilir, çünkü gerçekten bu dünyada yalnız Kliuev ve yeteneği vardır: ayaklarının altında toprak, tepesinde güneş.

Kliuev, özünde katı olan kapalı bir dünyanın ama yine de 1861'den beri büyük ölçüde değişmiş bir dünyanın şairidir. Kliuev bir Koltzov değildir: bir yüzyıl boşuna geçmemiştir. Koltzov basit, uysal ve alçak gönüllüydü. Kliuev'se çok daha karmaşık, çok daha titiz ve ustalıklıdır. Şiirsel tekniğini kentten getirmiştir- tıpkı bir komşusunun fonografını kentten getirebileceği gibi. Ve bu şiirsel tekniği de, Hindistan coğrafyası gibi, yalnızca şiirinin köylü çerçevesini süslemek için kullanmaktadır. Kliuev'in şiiri

alacadır, çoğu zaman parlak ve anlatımcı, çoğu zaman da yaldızlı, ucuz ve garip görünüşlüdür ve bütün bunlar da sağlam bir köylü temeli üzerinde kurulmuştur.

Kliuev'in düşünceleri ve hayatı gibi, şiirleri de dinamik değildir. Kliuev'in şiirlerinde eyleme yer bırakmayacak kadar süsleme vardır: ağır sırmalar, doğal renkli taşlar ve böyle bir yığın şey. Herşeyi kırıp dökmemek için insan dikkatle yürümek zorundadır. Ama Kliuev, dinamik'lerin en büyüğü olan Devrimi de kabul etmiştir. Hem de yalnız kendisi için değil, bütün köylülükle birlikte ve bir köylü tavrıyla kabul etmiştir. Soyluların malikanelerinin kaldırılması Kliuev'in hoşuna gitmektedir. **«Bırakın Turgenyev oturup ağlasın buna»**. Ama Devrim, herşeyden önce bir kent devrimidir; kentler olmasaydı, soyluların malikaneleri de kaldırılamazdı. Kliuev'in Devrim karşısındaki ikiciliğinin başladığı yer de burasıdır işte; ve yine, bu ikicilik yalnız Kliuev'e değil bütün köylülüğe özgüdür. Kliuev, kenti sevmemekte, kentlerin şiirini tanımamaktadır. Bu açıdan, şair Kirillov'u fabrika şiiri düşüncesini bırakmaya ve sanatın tek kaynağına, Kliuev çam ormanlarına gelmeye zorladığı yerlerde şiirlerinin dost-düşman tonu çok öğreticidir. Kliuev, «sınai ritmlerden», proleter şiirinden ve bunun ilkelerinden, Sosyalizmin propagandacısına, şu evsiz barksız kent işçisine, ya da daha kötüsü, serseri ve baktığı zaman her «sağlam» köylünün bakışlarında beliren doğal bir horgürüyle sözetmektedir. Ve Kliuev'in, nakışlı bir köy sedири üzerinde bir süre dinlenmesi için bir demirciyi, küçümser bir tavırla evine çağırması da, Olonotez dolaylarından zengin ve geniş omuzlu bir köylünün, «kent paçavraları içinde, ayakları kent taşları üzerinde aşınmış», karnı aç ve üçüncü göbekten işçi olan bir Petrograt proleterine acıyarak bir parça ekmek vermesi gibidir.

Kliuev, köylüleri kurtardığı için Devrimi kabul eder ve türkülerinden birçoğunu da ona adar. Ama onun Devrimi, politik dinamikten ve tarihsel perspektiften yoksundur. Devrim, Kliuev için, bir pazar yeri ya da gösterişli

bir düğün gibidir, değişik yerlerden gelen insanların toplandıkları, şarapla, türkü söyleyerek, kucaklaşıp dansederek sarhoş oldukları ve sonra da evlerine döndükleri: ayaklarının altında kendi toprakları, tepelerinde kendi güneşleri. Devrim, başkaları için bir Cumhuriyettir, ama Kliuev için Rus'un eski yurdudur; başkaları için Sosyalizmdir, onun için çoktan göçüp gitmiş Kitezh düş-kenti. O, Devrim'le bir cennet vaadetmektedir, ama bu cennet abartmalı ve süslemeli bir köylü krallığı, bir buğday ve bal cennetidir: oymalı saçaklarında bülbülün öttüğü bir ev, yeşim taşında ve elmasta pırıldayan güneş ışığı. Kliuev radyoyu, telefonu, elektiriği de biraz duraksadıktan sonra kabul eder köylü cennetine; burda elektrik, bir köy destanından çıkmış dev bir boğadır ve boynuzlarının arasında da yüklü bir sofra bulunmaktadır.

Kliuev Devrim sırasında Petrograt'taydı. **Krasnaya Gazeta**'ya yazı gönderiyordu ve işçilerle de kardeşçe bir dayanışma kurmuştu; ama bu balayı günlerinde bile, kurnaz bir köylü gibi, bütün bunlardan Kliuev mülküne, yani sanatına bir zarar gelip gelmeyeceğini kestirmeye çalışıyordu. Eğer kentin kendi değerini anlamadığını görseydi, derhal kişiliğini belli edecek ve buğday cennetinin fiyatını sanayi cehennemine oranla yükseltecekti. Ve eğer herhangi bir nedenle kınansaydı, karşılığını vermekte hiç güçlük çekmeyecek ve muarızını aşağılayarak kendini şiddetle ve inandırıcı bir biçimde övecekti. Kliuev, bundan bir süre önce, kuyruklu ceket ve silindir şapka giymeye karar veren ve kararını şiirlerinde ilan eden Yessenin'le şiirsel bir tartışmaya girişti. Kliuev bunu köylü kökenine ihanet olarak görüyordu ve bu yüzden, bir ağabeyin, kentin sürtüklerinden biriyle evlenmeyi ve sefillere katılmayı aklına koymuş bir küçük kardeşi azarlaması gibi, genç şairin kafasının etini yedi.

Kliuev kıskançtır. Birisi, kutsal kelimelerden kaçınmasını salık vermişti ona. Kliuev buna gücendi:

«Evet, ne azizler var, ne de şeytanlar
Sanayi cennetleri için.»

Kendisinin dinsel inancı olup olmadığı ise belli değildir. Onun tanrısı birdenbire kan kusmaya başlar ve Meryem Ana da bir kaç sarı metal karşılığında Macar'ın birine satıverir kendini. Bütün bunlar küfür gibi gelir, ama Tanrı'yı Kliuev evinin dışına atmak, lambanın ışığının gümüş ve yaldızlı çerçevelerin üzerine düştüğü kutsal köşeyi yıkmak - işte buna izin vermez. Lambanın ikonları aydınlatmadığı yerde, herşey eksik kalacaktır.

Kliuev «gizli köylü dizeleriyle» Lenin'in türküsünü söylerken de, bunun Lenin'den yana mı yoksa Lenin'e karşı mı olduğuna karar vermek kolay değildir. Nasıl bir düşünce, duygu ve kelime ikiciliği! Ve hepsinin temelinde de, köylünün ikiciliği, bir yüzünü geçmişe öbür yüzünü de geleceğe dönen hasır ayakkabılı Janus'un ikiciliği yatmaktadır. Kliuev, Komün'ün onuruna şarkı söyleyecek kadar da ileri gider. Ama bunlar yalnızca övgü şarkılarıdır - «onuruna.» «Köylü fırınından ayrı Komün'ü istemem.» Ama bir köylü fırınının yanıbaşına Komünü oturtmak, elde pergel ve cetvelle hayatın temellerinin yeniden kurulması falan değildir, ama o eski köylü cennetidir hâlâ.

«Asmada asılı
Salkımlar gibi, altın sesler;
Sözcükler, kumrular gibi
Dallara konmaktalar.»

(Bronz Balina)

İşte Kliuev'in poetika'sının bütünü. Hani devrim, mücadele, dinamizm, yeni yeni şeyler özlemi? Burda görülen, barış, büyülenmiş bir hareketsizlik, pırıltılı bir periler ülkesi yalnızca. «Sözcükler, kumrular gibi dallara konmaktalar.» Bu ilgi çekicidir, ama modern bir insan böyle bir ortamda yaşayamaz.

Kliuev'in bundan sonra izleyeceği yol nedir, Devrim'e

yaklaşacak mıdır yoksa uzaklaşacak mıdır? Daha çok ondan uzaklaşacağa benzemektedir: geçmişle çok fazla doludur çünkü. Kentin geçici zayıflamasına rağmen, köyün ruhsal yalıtılmışlığı ve estetik özgünlüğü açıkça sona ermek üzeredir. Kliuev'in kendisi de tükenmeye yaklaşmış gibidir.

SERGEY YESSENİN

Yessenin (2) (ve bütün İmgeciler grubu - Marlenhof, Şerşenevic, Kusikov), Kliuev ile Mayakovski arasındaki yol kavşağına yakın bir yerlerde durmaktadır. Yessenin'in kökleri köylerdedir, ama Kliuev'inki kadar derine gitmiş değildir. Yessenin daha gençtir. Köyün Devrimle sarsıldığı, Rusya'nın sarsıldığı bir dönemde şiire başlamıştır. Kliuev bütünüyle Savaş öncesi yıllarda oluşmuştu, Savaş

(2) Sergey Yessenin (1895-1925); bir köylü ailenin oğludur, 1912 yılında Moşkova'ya gelen Yessenin, burda popülist sanatçı gruplarına katılmış, daha sonra Petersbgur'da şiiri ve abartılmış «köylü» kişiliği ile büyük itibar kazanmıştır. Yessenin bu sıralarda Sembolist ve «Acmeist» tarzda şiirler yazmaktadır. Savaş sırasında Sosyal Devrimci filozof Razumnik'le dost olmuş ve Ekim Devrimi'ne bu partinin sol kanadının saflarında katılıp Bolşevik politikayı desteklemiştir. Yessenin de Blok, Bieliy ve Kliuev gibi Devrim'e Mesyanik (kurtarıcı ve bağışlayıcı Mesih'in gelişi) bir anlam yüklemiştir. Daha sonra imgecilerle birlikte yorucu ve rezaletlerle dolu bir hayat yaşamaya başlamış, alkolizme ve nevrasteniye tutulmuştur. 1925'te Leningrat'ta bir otel odasında intihar etmiştir. Ölümünden bir süre sonra, Sovyetler'de gençliği, «Yesseninizm»e, serseriliğe karşı uyaran yazılar belirmeğe başlamıştır.

En ünlü şiirleri arasında, «Bir Serserinin İtirafları», «Pugaçev», «Lenin» bulunmaktadır. Genellikle birlikte anıldıkları Mayakovski'den daha iyi bir şair olarak kabul edildiği de olmuştur.

ve Devrim'e gösterdiği tepki de kendi orman tutuculuğunun sınırları içinde kaldı. Yessenin, yalnız daha genç değil, aynı zamanda daha esnektir, daha kolay biçim değiştirebilir, etkilere ve olasılıklara daha açıktır. Onun köylü temeli bile Kliuev'inkinden değişiktir; Yessenin ne Kliuev'in katılığına, ne de karanlık ve gösterişli durgunluğuna sahiptir. Yessenin, küstah ve serseri olmakla övünür. Ama doğrusunu isterseniz, onun küstahlığı, hatta salt edebi küstahlığı («İtiraf») bile, o kadar korkunç değildir. Yine de, Yessenin, köyün allak bullak olmuş hayatı ile küstahlığa ve gürültücülüğe itilen köy delikanlısının devrim öncesi ve devrimci ruhunun bir yansımasıdır kuşkusuz.

Kent, Yessenin'i Kliuev'den çok daha keskin ve görünür bir biçimde etkilemiştir. Fütürizmin, kuşku götürmez etkisini duyurduğu nokta da işte burdadır. Yessenin, daha sinirli daha esnek, yeniye daha duyarlı olduğu ölçüde, daha dinamiktir. Ama İmgecilik, dinamizm tersidir. İmgenin kendine yeterli anlamı, bütün'ün yitirilmesi pahasına elde edilir; parçalar birbirlerinden kopar ve soğukiaşır.

İmgeci Yessenin'deki imge bolluğu, onun bireysel şefkatinden doğmakta, deniliyor. Yanlış. Gerçekte, aynı çizgileri Kliuev'de de görüyoruz. Onun dizeleri, Yessenin'inkilerden daha da yalıtılmış ve hareketsiz imgelerle ağırlaşmıştır. Temelde, bu bireysel bir estetik değil, bir köylü estetiğidir. Tekrarlanan hayat biçimlerinin şiiri gerçekte pek az bir hareketliliğe sahiptir ve yoğunlaşmış, sıkıştırılmış imgelerde bir çıkış yolu arar.

Ne olursa olsun, İmgecilik imgelerle o kadar yüklüdür ki, şiirleri bir yük hayvanını andırmakta ve dolayısıyla hareketleri ağır olmaktadır. Kendi başına bir imge bolluğu, yaratıcı gücün bir kanıtı değildir; tersine, sanatsal olarak kendisine fazla gelen duygular ve olaylarla hazırlıksız karşılaşan bir şairin teknik olgunlaşmamışlığının sonucu olabilir. Şair nerdeyse imgelerle boğulmaktadır ve okur da

kekeme birinin konuşmasının bitmesini bekler gibi, şiirin bir an önce bitmesini sinirli bir sabırsızlıkla beklemektedir. Ne olursa olsun, İmgecilik ciddi bir gelişme göstermesi beklenebilecek bir edebiyat akımı değildir. Kusikov'un geç kalmış küstahlığı bile («**biz İmgecilerin hiç umursamadığı Batı**») garip ve tatsız görünmektedir. Herhalde İmgecilik, genç kuşağın az çok yetenekli olan, ama yalnız olgunlaşmamış olmalarıyla birbirlerine benzeyen birkaç şairi için geçici bir konaktır.

Yessenin'in İmgeci yöntemle büyük bir yapıt kurma denemesi, «Pugaçev»le başarısızlığa uğramıştır. Ve bu, yazarın ağır imgelerini bol miktarda ve gizlice serpiştirmesine rağmen böyle olmuştur. «Pugaçev»deki diyalog tarzı, acımasızca altetmiştir şairi. Genel olarak dram, çok saydam ve boyun eğmeyen bir sanat biçimidir: betimsel ve aniatısal (hikaye edici-çn.) yamalara ya da lirik patlamalara hiç yer bırakmaz. Diyalogun gelişmesiyle Yessenin bütün bütüne karaya oturacaktır. Emeiko Pugaçev kadar düşmanları ve arkadaşları da hiç ayrıksız birer imgecidirler. Ve Pugeçev'in kendisi de tepeden tırnağa Yessenin'dir: o da ürkütücü olmak istemekte ama olamamaktadır. Yessenin'in Pugaçev'i duygusal bir romantiktir. Yessenin'in kendisini bir çeşit kana susamış serseri olarak tanıtması eğlendiricidir; ama Pugaçev'in bir romantik gibi, imgelerin altında ezilmiş konuşması eğlendirici değil gülünçtür daha çok.

İmgeciliğin doğması ile ölmesi bir olmuşsa da, Yessenin'in kendisi hâlâ geleceğe aittir. Yabancı gazetecilere kendisinin Bolşevikierden daha solda olduğunu söylemiş. Bu eşyanın doğasına uygundur ve kimseyi de ürkütmemektedir. Bugün için, biz günahkarlardan daha solda olabilen ama yine de ortaçağ kokan şair Yessenin «yolculuk yıllarına» başlamıştır ve geri döndüğünde de artık eskisi gibi olmayacaktır. Ama tahmin yapmayalım. Döndüğü vakit kendisi anlatacaktır bize.

«SERAPİYON KARDEŞLİĞİ». VSEVOLOD İVANOV. NİKOLAY NİKİTİN

«Serapiyon Kardeşliği», henüz kuluçkadan çıkmamış gençlerden oluşmaktadır. Bunların bir bölümü, edebiyat aracılığıyla Devrime değil, Devrim aracılığıyla edebiyata gelmiştir. Kısa şeceresi Devrim'le başladığı için de, hiç değilse aralarından kimileri, Devrim'den uzaklaşmak ve yapıtlarını onun toplumsal taleplerinden korumak için bir iç gereksinme duymaktadırlar. Sanki ilk kez sanatın kendine ait bir hukuku olduğunu içten içe duymuş gibidirler. Ressam David (Tikhonov'da) aynı zamanda hem «yurtsever katilin elini» hem de Marat'yı ölümsüzleştirmektedir. Neden? «Ama üzerine kiraz rengi macun sürülmüş kolun parlayışı öyle güzel ki.» (3) Çoğu zaman Serapiyon'lar Devrim'den ve genel olarak modern hayattan hatta kimi zaman da insandan uzaklaşıyorlar ve Dresden'li öğrenciler, Ahdi Atik Yahudileri ve dişi kaplanlar ve köpekler üzerine yazıyorlar. Bütün bunlar bir çaba, bir deney, bir hazırlık izlenimi vermektedir ancak. Serapiyon'lar, devrim öncesi okulların edebi ve teknik sonuçlarını özümlüyorlar; bunlar olmadan daha ileri gidemezler zaten. Genel havaları gerçekçidir ama, şimdilik pek de oluşmuş değildir. «Serapiyon Kardeşliğini», hiç değilse bu kitapta, kişi kişi değerlendirmek için vakit çok erkendir henüz. Genel olarak, birçok başka belirtinin yanısıra, edebiyatın trajik çöküşten sonra yeni bir tarihsel temel üzerinde yeniden doğuşunu haber vermektedirler. O halde neden onları «yol arkadaşlarımız» olarak görüyoruz? Çünkü Devrime bağlıdırlar, çünkü bu bağ henüz kesin bir biçim almamıştır, çünkü daha çok gençtirler, çünkü

---

(3) Neoklasik Fransız ressamı David'in «Katledilmiş Marat Banyosunda» adlı tablosundan sözediliyor. Bu tabloda, Fransız ihtilalcisinin göğsündeki bıçak yarasından çıplak vücuduna kan akmaktadır.

gelecekleri için henüz kesin birşey söylemek mümkün değildir.

Serapiyonların en tehlikeli özelliği, ilkesizlikleriyle övünmeleridir. Bu budalalıktır, kalınkafalılıktır. Sanki bir sanatçı «eğilimsiz» olabilirmiş, politik terimlerle formülleştirilmemiş ya da dışa vurulmamış olsa bile, toplumsal hayatla belirli bir ilişkisi olmadan yapabilirmiş gibi! Doğrudur, sanatçıların çoğu, hayatla ve hayatın toplumsal biçimleriyle olan ilişkilerini organik dönemlerde, farkedilemeyen ve gözle görülemeyen bir biçimde ve eleştirel aklın hemen hemen hiç katkısı olmadan kurarlar. Sanatçı, ilk bulduğu gibi kabul eder hayatı ve onunla ilişkisini bir çeşit lirik tonla renklendirir. Onun temellerini kımıldatılamaz kabul eder ve tıpkı güneş sistemi gibi ona da eleştirel olmayan bir tarzla yaklaşır. Ve onun bu edilgin tutuculuğu da, yapıtının görünmeyen eksenini meydana getirir.

Eleştirel dönemler, toplumsal görüş açılarını otomatik olarak ve sorumsuzca hazırlama ve işleme lüksünü vermezler sanatçıya. Kim bununla övünüyorsa, ya gerici bir eğilimi gizliyordur ya da toplumsal aptallıklara düşmüştür. Kuşkusuz, Sinebriuçov'un hikayelerinin anlayışında ya da Fedin'in küçük romanı «Anna Timofeyevna» tarzında gençlik alıştırmaları yapmak olanak dışı değildir ama büyük ya da anlamlı bir tablo çizmek, hattâ eskizlerde bile toplumsal ve sanatsal perspektiflere ilişkin sorunlarla karşılaşmadan uzun süre çalışmak olanaksızdır.

Devrim'den doğan ve henüz çok genç, emekleme döneminde olan romancı ve şairler, kendi sanatsal bireyselliklerini ararken, kendi ortamları olan ve henüz içinde kendilerini bulmaları gereken Devrim'den uzaklaşmaya çalışmaktadırlar. Bundan da «sanat için sanat» üzerine çekilen söylevler çıkmaktadır kl Serapiyonların kendilerine çok anlamlı gelse de aslında büyümenin göstergesidir olsa olsa ve her halde olgunlaşmamışlığın da kanıtıdır. Eğer Serapiyonlar Devrim'den bütün bütüne uzaklaşacak olsalardı, anında, ortadan kalkmış devrim öncesi

edebiyat okullarının ikinci ya da üçüncü sınıf kalıntıları durumuna düşerlerdi. Tarihe oyun oynamak olanaksızdır. Bu alanda, ceza hiç vakit geçirmeden izler suçu.

Seraplyonların en yaşlısı ve en tanınmışı Vsevolod İvanov (4), aralarında en önemlisi ve en büyük ağırlığa sahip olanıdır. O, Devrim üzerine ve sadece Devrim üzerine yazmaktadır; ama yazdığı da yalnızca köylü devrimi ve öteki sapa devrimlerdir. Tema'sının tekyanlılığı ve sanatsal menzilinin göreli kısalığı, İvanov'un canlı ve parlak renklerine bir tekdüzelik damgası vurmaktadır. İvanov ruhsal durumlarında kendiliğindendir ve bu kendiliğindenlik içinde de kendine karşı yeterince dikkatli ve titiz değildir. Son derece liriktir ve lirizmi de sonu gelmeyen bir ırmak gibi akıp gider. Ama yazar kendini fazla ısrarlıca duyurmakta, kendi kişiliğiyle fazlaca öne çıkmakta, içindekileri fazla yüksek bir sesle dile getirmekte, doğanın ve insanların sırtını fazla hararetle sıvazlamaktadır. Gençliğinden geldiğini hissettiğimiz sürece çok çekici olan bu kendiliğindenlik, bir **maniérisme** (özenti-çn.) haline gelme tehlikesini de taşır. Kendiliğindenlik azaldığı ölçüde, bunun yerini yaratıcı kavrayışın daha bir genişleyişi ve tekniğin yükselişi almalıdır. Bu, ancak insanın kendisine karşı hoşgörüsüz, titiz olmasıyla mümkündür. İvanov'da hem doğayı hem de diyalogları o kadar ışıtan lirizm, daha gizli, daha içsel, daha saklı ve anlatımında daha tutumlu olmalıdır. Bir söz bir başka sözden, yazarın gözle görülür yardımı olmadan, sanatsal maddenin doğal gücüyle doğmalıdır. İvanov, Gorki'den birşeyler öğrenmiş, hem de iyi öğrenmiştir. Bu okuldan yeni baştan, ama bu kez geriye doğru, bir daha geçmesi gerekir.

İvanov, Sibirya köylüsünü, Kazakları, Kırgızları tanır ve anlar. İsyanın, savaşların, yangınların ve baskıların arka-planına karşı, dengeli toplumsal gücüne rağmen köy-

(4) Vsevolod İvanov (1896-1963); bugün edebiyat antolojilerine pek geçmeyen İvanov, 1920'lerde yazdığı roman ve hikayelerde usta bir hikaye yapısı ve zengin, dikkatli bir dil kullanmıştır.

lünün politik anonim'likten yoksunluğunu çok iyi göstermektedir. Eski bir Çarlık ordusu askeri olan genç bir Sibirya köylüsü, Rusya'dayken Bolşevikleri destekler, ama Sibirya'ya dönüşünde Kızıllara karşı «Tolçak»ın yanında savaşır. Bıkmış ve zengin bir köylü olan babası, öteden beri yeni bir inanç aramaktadır ve kendisi de nasıl olduğunu anlamadan ve beklenmedik bir şekilde Kızıl grupların lideri haline gelir. Aile dağılır; köy yakılır. Ama fırtına diner dinmez, köylü, ormanda kesilecek ağaçları işaretlemeye ve herşeyi yeniden kurmaya başlar. Muradov, birçok bocalamalardan sonra artık kendi sağlam temeli üzerinde sıkı sıkıya yerleşmeye çalışmaktadır. İvanov'da kimi tekil sahneler büyük bir güce ulaşmaktadır. Uzak Doğu Kızıllarıyla Amerikalı bir tutsak arasındaki «konuşma» sahneleri, isyancıların içki alemleri, «büyük bir Tanrı» arayan Kırgız sahnesi göz kamaştırıcıdır. Ama genel olarak, «köylü» Rusya'daki köylü ayaklanmalarının henüz devrim olmadıklarını istese de istemese de, göstermektedir İvanov. Köylü isyanı, küçük bir kıvılcımdan birdenbire parlayıverir, düzensiz ve çaresizliğinde acımasızdır çokluk; ve neden parladığını ve nereye varacağını kimse bilmez. Dahası, tek başına kalan, kopuk bir köylü isyanı hiçbir zaman ve hiçbir şekilde başarıya ulaşamaz. «Renkli Rüzgarlar»da, kentli Bolşevik Nikitin'in kişiliğinde bir köylü ayaklanmasının özüne değgin bir ipucu verilmektedir ama biraz bulanıktır bu ipucu. İvanov'un hikayesinde Nikitin başka bir dünyanın anlaşılmaz bir parçasıdır ve köy ögelerinin neden onun çevresinde döndükleri de açık değildir. Yine de bütün bu uzak köşelerdeki Devrim tablolarından sugötürmez bir sonuç çıkar: Rus halkının ulusal karakteri, büyük bir potada ve çok yüksek bir sıcaklıkta yeniden dökülmektedir. Ve Muradov da girdiği gibi çıkmayacaktır bu potadan.

Dileriz Vsevolod İvanov'un kendisi de bu potada erginleşebilsin.

Nikitin Serapiyonların arasından geçen yıl açıkça öne çıkmıştır. 1922'de yazdıkları, bir önceki yıl yazdıklarına göre büyük bir sıçrama yaptığını göstermektedir. Ama bu hızlı olgunlaşmada, tıpkı vaktinden önce gelişmiş bir çocuğun uyandırdığı kaygılara benzeyen bir ürkütücülük var. Bu kaygı şu veya bu oranda, bugünün gençliğinin hemen tümüne özgü olan ama Nikitin'de zaman zaman özellikle ürkütücü bir nitelik kazanan açık sinizm ögesinden doğmaktadır, herşeyden önce. Sorun, ne sözcüklerin kabalığıdır ne de doğalcı aşırılıklar - gerçi aşırılık herzaman aşırılıktır -, sorun insanlara ve olaylara görünüşte gerçekçi ve meydan okurcasına kaba bir yaklaşımda yatmaktadır. Sözcüğün geniş anlamıyla, gerçekçilik, yani eti ve kanıyla ve aynı zamanda irade ve bilinciyle birlikte gerçek dünyanın sanatsal onaylanması anlamında gerçekçilik, çok değişik biçimler alabilir. Bir insan, yalnız toplumsal değil aynı zamanda psikofiziksel yönüyle de ele alınabilir ve ona çok çeşitli açılardan yaklaşılabilir: yukardan, aşağıdan, yandan, çevresini dolaşarak. Nikitin de ona yaklaşmakta, daha doğrusu hırsızlama yaklaşmaktadır - aşağıdan. Onun bütün insan perspektiflerinin kaba ve kimi zaman da iğrenç olmasının nedeni budur. Nikitin'in vakitsiz olgunlaşmış yeteneği, bu arkadaşa özellikle karanlık ve tehlikeli bir görünüm kazandırmaktadır. İnsanı çıkmaza götüren bir yoldur bu.

Bu edebi uygunsuzlukların ve doğalcı müstehcenliğin altında bir inanç eksikliği ya da inancın tükenişi yatmaktadır ve bu sadece Nikitin için geçerli de değildir. Bu kuşak, hiçbir politik, ruhsal ya da sanatsal bir hazırlık yapamadan büyük olayların fırtınasına yakalanmıştı. Dengeli, daha doğrusu tutucu hiçbir şeye sahip olmadığı için Devrim onu kolayca fethetmişti. Ama fetih kolay olduğu için de, son derece yüzeyseldi. Bu gençler fırtınaya yakalandılar ve hepsi, İmgeciler, Serapiyonlar, vb., yarı-bilinçli bir şekilde asma yaprağının eski dünyanın başlıca işareti olduğu kanısından hareketle Aykırı Düşünceliler haline geldiler. İlk gençlik döneminde Devrim'e ya-

aynı zamanda köylülerin ve hatta işçi sınıfının içinde de en kötü kuşak olması çok anlamlı ve öğreticidir. Bu kuşak devrimci değil şamatacıdır ve anarşist bireyciliğin belirtilerini taşımaktadır. Yeni rejimde büyüyen bir sonraki kuşak çok daha olumludur: daha toplumsal, daha disiplinli, kendine karşı daha titizdir ve bilgiye susamışlığı da ciddi bir şekilde gelişmektedir. «Eskiler»le, 1917 Mart ve Ekim'inden önce, hatta 1914'ten önce biçimlenen ve güçlenen kuşaklarla öylesine iyi geçinen de işte bu en genç kuşaktır. Devrim'in «yol arkadaşları»nın çoğunluğu gibi Serapiyonların devrimciliği de, devrime hazırlanamayacak kadar geç ama devrimle eğitilemeyecek kadar da erken gelen kuşağa fazlasıyla bağlıydı. Devrim'e yanlış yönden, köylülerden yaklaşan ve bu yarı-aykırı görüş açısını edinen bu «yol arkadaşları» düş kırıklığına uğradılar ve Devrimin bir eğlence değil bir kavram, bir örgüt, bir plan ve bir çalışma olduğu daha iyi anlaşıldığı ölçüde bu düş kırıklığı da arttı. İşte İmgeci Marienhof şapkasını çıkarmakta ve ona (yani Marienhof'a) ihanet eden Devrim'e kibarca ve ironik bir tavırla allahaısmarladık demektedir. Ve Nikitin de, bu sözde-devrimci aykırı tipinin en eksiksiz anlatımını bulduğu «Pella» adlı hikayesini, Marienhof'unki kadar utangaç olmayan ama aynı ölçüde sinik olan şu içten içe kuşkucu sözlerle blitrmektedir: **«Yorgunsun ben de kovalamayı bıraktım zaten... Ve peşinden koşmamız da boştur artık. Anlamsızdır. Çoktan yokolmuş yerleri orama.»**

Bunu daha önce de işitmiştik ve unutmuş da değiliz. 1905 Devrimine yakalanan genç romancı ve şairler de daha sonra nerdeyse aynı sözlerle arkalarını döndüler ona. 1907'de bu yabancıya allahaısmarladık demek için şapkalarını çıkardıklarında, onunla hesaplarını kapattıklarına ciddi ciddi inanıyorlardı. Ama o, yeniden ve artık gitmemek üzere geldi. Ve 1905'teki ilk «aşıklarını» vaktinden önce yaşlanmış ve ruhsal açıdan saçları dökülmüş buldu. Bu nedenle, eski toplumun yeni kuşağını kendi

çirerek) çekti - ama doğrusunu isterseniz hiç de önem vermeden yapmıştı bunu. Ne var ki daha sonra başka bir 1907 daha geldi; bu, kronolojik olarak 1921-22 dönemindeki NEP'di. Demek Devrim göz kamaştırıcı bir yabancı değildi. Bir tüccarın devrimiydi, o kadar!

Evet, bu genç insanlar Devrimden ayrılmayı düşünmediklerini, kendilerini Devrim'in ortaya koyduğunu, Devrim'in dışında düşünülemeyeceklerini ve kendilerini de Devrimin dışında düşünmediklerini her fırsatta söylemeye hazırdırlar. Ama bütün bunlar son derece belirsiz, hattâ ikizanlamlıdır. Devrim, bir tüccar devrimi olsa bile, bir gerçek ve hatta bir çevre olduğu ölçüde, elbet kendilerini Devrimin dışında düşünemeyeceklerdir. Devrimin dışında olmak göçmenlerin arasında olmak demektir. Bu tartışmasız böyledir. Ama dış göçmenlerin yanında bir de iç göçmenler vardır. Ve onlara giden yol da Devrim'e yabancı kalmaktan geçmektedir. Peşinden koşacak birşeyi kalmayan kişi ruhsal göçmenliğe aday demektir. Bu da kaçınılmaz olarak sanatsal ölüm demektir, çünkü - kendimizi aldatmaya gerek yok - bu gençlerin cazibesi, tazeliği, önemi, bütünüyle dokundukları Devrimden gelmektedir. Eğer bu alınırsa onlardan, dünyada Çirikov'ların sayısı biraz daha artacaktır, o kadar.

BORİS PİLNYAK

Pilnyak (5) bir gerçekçidir, keskin gözleri ve iyi du-

(5) Boris Pilnyak (1894-1938); Bieliy'in sanatsal çizgisini izleyen Pilnyak, 1920'lerin Sovyet dünyasını bir hayli etkilemiştir. «Çıplak Yıl» (1922) adlı romanında kişiler ve hikaye yapısı önemsizleşir, çalkantılı Rusya asıl kahraman haline gelir. Bu romanda değişik üsluplar kullanmış ve tarihsel dökümanlara da yer vermiştir. 1930'larda Parti'den ağır eleştirilere hedef olan Pilnyak 1938'de kayıplara karışmıştır.

yan kulakları olan kusursuz bir gözlemcidir. İnsanlar ve eşyalar, eskimiş, aşınmış, hiç değişmemiş ve Devrimle de sadece geçici bir düzensizliğe düşmüş değildir onun için. Onları tazelik ve benzersizlikleri içinde, yani ölü değil canlı olarak kavrar ve kendi sanatsal düzeninin dayanağını canlı ve temel bir gerçek olarak gördüğü Devrim'de arar.

Gerek politikada gerekse sanatta -bir bakıma sanat ve politika birbirlerine benzerler çünkü ikisi de sanattır- bir «gerçekçi» sadece ayaklarının dibine bakabilir, sadece engelleri, eskileri, delikleri, yırtık ayakkabıları, kırılmış tabakları görebilir. O zaman, korkuyla dolu, pısırık ve oportünist bir politika ile miskin, kuşkuyla kemirilmiş, rastlansal bir sanat ortaya çıkar. Pilnyak bir gerçekçidir. Sorun, onun gerçekçiliğinin ölçütüdür sadece. Yaşadığımız dönem geniş bir ölçütü gerektirmektedir.

Devrim'de hayat, kamp hayatıdır. Özel hayatlar, kurumlar, düşünceler, yöntemler, duygular, herşey olağandışı, geçici, geçişseldir; herşey kendi geçiciliğinin farkındadır adeta ve bunu heryerde, adlarda bile dışa vurur. Böyle bir hayata sanatsal yaklaşımın zorluğu da burdan gelir. Geçici'de ve olaysal'da (epizodik-çn) rastlansallık ögesi vardır ve rastlansal olan da önemsizliğin damgasını taşır. Devrim, olaysal olarak alındığında, oldukça önemsiz görünecektir. O halde nerde bulunabilir Devrim? Zorluk budur. Ancak bu olaysal görünümün içsel anlamını anlayan ve duyan ve bunun arkasında yatan tarihsel kristalleşme eksenini ortaya çıkaran, bu zorluğu aşabilecektir. «Neden sağlam evlere gereksinme duyalım.» derlerdi Eski Müminler, «İsa'nın gelmesi beklediğimize göre?» Hayır bu Devrim de sağlam evler yapmıyor; yaptığı iş, taşımak, bir yerde toplamak, baraka inşa etmektir daha çok. Devrim kurumlarının genel görünümüdür bu; geçicilik, baraka özelliği. Ama bu, İsa'nın gelişini beklediği için, yani nihai amacını bugünkü hayat kurma sürecinin karşısına diktiği için değil, tam tersine, aralıksız ve hiç bitmeyen araştırma ve deneylerle sağlam bir ev kurmanın en

iyi yolunu bulmaya çalıştığı için böyledir. Yaptığı herşey, belli bir konu üzerindeki deneme çalışmaları, eskizler, taslaklardır sadece. Böyle nice deney yapılmıştır ve daha da yapılacaktır. Ve başarısız kalanların sayısı da başarı vaadedenlerden fazladır. Ama hepsi de bir düşünceyle, bir arayışla doludur. Tek bir tarihsel görevden esinlenmektedirler. «Gvlu», «Glavbaum», vb., (*) Pilnyak'ın devrimci güçlerin çağlığını işittiği bir ses uyumu değildir sadece. Bunlar dünyada şimdiye kadar hiç varolmamış bilinçli, amaçlı, planlı bir kuruluş için önceden düşünülmüş ve bilinçli olarak üretilmiş geçici çalışma terimleridir (çalışma varsayımları olduğu gibi).

«Evet, yüz yıl, yüzeili yıl sonra, bugünkü Rusya'yı, insan ruhunun en güzel yüzüyle meydana çıktığı günleri özleyecek insanlar... Ama ayakkabım yırtık; hem, dışarda bir restoranda oturup birkaç kadeh viski içmek istiyorum ben.» («İvan ve Maryad») Nasıl bir yük treni ellerin ayakların birbirine karışmasından, kondüktörün, ışıkların, herşeyin birbirine girmesinden ötürü 2 bin kilometre uzunluğunda bir yolun farkına varamazsa, yırtık ayakkabıdan ve Sovyet hayatının bütün öteki uyumsuzluk ve güçlüklerinden ötürü de insanlar, tam şu günlerde yaşanılan tarihsel dönemeci görememektedirler. «Denizler ve yaylalar yerlerinden kaydılar! Çünkü Rusya'da doğumun güzel sancısı başladı! Çünkü Rusya ekonomik dönencelere ayrılıyor! Çünkü Rusya yaşıyor! Çünkü seller, toprağın çamuruyla bulandırdı suları! Bunu ben biliyorum. Ama onlar, pislikteki pireleri görüyorlar.» Sorun en açık, en kesin çizgileriyle ortaya konuluyor. Onlar (küskün filistenler, düşürülmüş yöneticiler, gocunmuş peygamberler, aptallar, düş görmeyi kendine iş edinenler) pire ve çirkeften başka birşey görmemektedirler; oysa bunun da üzerinde doğumun sancısı vardır. Pilnyak bunu biliyor. Kendini iç çekişler ve kıvranmalarla, psikolojik olaycıklarla sınırla-

(*) Ekim Devriminden sonra Rusya'da kimi yeni kurumların kısaltılmış adı-çn.

yabilir mi? Hayır, doğumu hissettirmek istiyor o. Bu büyük ve çok çetin bir iştir. Pilnyak'ın bunu üstlenmiş olması sevindiricidir. Ama bunu yerine getirdiğini söylemek için henüz vakit erkendir.

Tek tek olayların içinde kalmaktan korktuğu için Pilnyak'ta tema yoktur. Evet, hikayenin dokusu içinde her yöne doğru açılan iki, üç hatta daha çok tema'nın ipuçları görülebilmektedir, ama bu sadece bir ipucudur ve bir tema'da genellikle bulunan merkezi anlamdan yoksundur. Pilnyak bugünkü hayatı ilişkileri ve devinimi içinde göstermek istemekte ve bu hayat artık hiçbir yerde eskisi gibi olmadığı için, bir orasından bir burasından yakalamakta, değişik alanlarda paralel ve düşey kesitler açmaktadır. Hikayelerini çaprazlama kesen temalar, daha doğrusu tema olasılıkları rasgele alınmış hayat örnekleridir oysa, belirtmek gerekir ki, hayat her zamankinden fazla konuyla doludur bugün. Ama Pilnyak'ın ekseni, bu olaysal (epizodik) ve kimi zaman da fıkrasal (anekdotik) konular değildir. Nedir peki? İşte zorluk da burdadır. Görünmeyen eksen (dünyanın da görünmeyen bir ekseni vardır) Devrim'in kendisi olmalıdır ve altüst olmuş, kaynaşan, yeniden kurulan hayat onun çevresinde dönmelidir. Ama okurun bu ekseni hissetmesi için önce yazarın kendisinin onu hissetmiş ve aynı zamanda iyice düşünmüş olması şarttır.

Pilnyak kimi hedef aldığını bilmeden Zamyatin ve öteki «Adalılar»a vurur ve bir karıncanın bir kadın heykelinin güzelliğini anlayamayacağını çünkü heykelin üzerinde yürürken sadece küçük pürüz ve olukları göreceğini söylerken, sorunun canalıcı noktasına dokunmaktadır. İster Reformasyon olsun, ister Rönesans, isterse Devrim, her büyük çağ kesim kesim ya da küçük parçalar halinde değil, bir bütün olarak kabullenilmelidir. Şaşmaz toplumsal içgüdüleriyle kitleler her zaman bu hareketlere katılırlar. Bireyde bu içgüdü bir genelleştirici akıl düzeyine çıkar. Ama ortamalı ruhlar bunların ne birine ne de öbürüne sahiptir; böyleleri, kitlelerin algılamasını pay-

laşamayacak kadar bireyci, sentezleştirici anlayışa ulaşamayacak kadar da özgelişmiştirler. Onların payına düşen, felsefi sövüp saymalarla kafalarını gözlerini çarptıkları girinti ve çıkıntılardır. Peki Pilnyak'ın konumu nedir, bu bakımdan?

Pilnyak hayatımızın bir kesitini inceden inceye ve çok ustaca gözden geçiriyor; bir gerçekçi olduğu için gücü de burdan gelmekte zaten. Bunun ötesinde, Rusya'nın ekonomik bölgelere bölündüğünü, içinde güzel doğum sancılarının başladığını, pirelerin, küfürlerin ve kondüktörlerin kargaşası arasında tarihteki en büyük geçişin gerçekleştirilmekte olduğunu biliyor ve bu bildiğini de ilân ediyor. Bunu açıktan açığa ilan ettiğine göre biliyor da olmalıdır. Ama sorun da bunları sadece ilan etmesidir. sanki bu inançlarını, gerçekteki hayati ve acımasız durumun karşısına diker gibidir. O, devrimci Rusya'ya sırtını dönmüyor; tersine, onu kabulleniyor, hatta kendine göre övüyordur da. Ne var ki, yaptığı iş bunu söylemektir sadece. Bunun sanatsal anlatımını vermemektedir çünkü düşünsel (entellektüel) olarak kavramış değildir. Bundan ötürü Pilnyak, çoğu zaman, düğümleri çabucak birbirine bitiştirmek için, (şu veya bu şekilde) açıklamak için, (son derece beceriksizce) genelleştirmek için ve (kimi zaman çok güzel, çoğu zaman da hiç yararı olmadan) lirik bir tarzda süslemek için, hikayenin akışını bilinçli olarak yarıda kesmektedir. Pilnyak, çok sayıda bu türden bilinçli yazar düğümü bağlamıştır. Yapıtının bütünü ikici bir nitelik taşır: kimi zaman görünmeyen eksen Devrim'dir, kimi zaman da, son derece görünür bir şekilde, Pilnyak'ın kendisi utangaçca dönmektedir, Devrim'in çevresinde.

Konu meselesine gelince, Pilnyak bir taşralıdır. Devrimi dış sınırlarında, arka sokaklarında, köyde ve daha çok da taşra kasabalarında ele alır. Onun devrimi, bir küçük kasaba devrimidir. Bununla birlikte, böyle bir yaklaşım bile canlı olabilir. Hattâ daha organik bile olabilir. Ama böyle olması için, dış mahallelerde takılıp kalma-

mak şarttır. Devrim'in ne köyde ne de taşrada olan ekseninin bulunması şarttır. Devrim'e küçük kasaba yoluyla yaklaşılabilir; ama bir kasabalı görüşüyle Devrimi anlamak olanaksızdır.

Bir bölge sovyetler kurulu -bir kızak yolu- **«Yoldaşlar, yardım edin de içeri gireyim» - postallar - koyun pöstekleri - ekmek, sosis ve tütün için Sovyet binası önünde kuyruklar - «Yoldaşlar, Devrim Konseyinin ve belediyenin tek efendileri sizlersiniz» - «ah cancağızım, az veriyorsunuz, çok az!» (bu, sosisler için) - son kavga - Enternasyonal - Antant - uluslararası kapitalizm...**

Böyle tartışma, hayat, söylev, sosis ve resmi marş parçacıklarında Devrim'den birşeyler vardır; onun hayatî bir parçası, keskin bir gözle kavranmıştır, ama sanki bir acele içindeymiş gibi, geçerken kaydedilmiş gibi. Bu parçaları birbirlerine içerden bağlayacak birşey eksiktir. Çağımızı alttan alta bütünleştiren düşünce eksiktir. Pilnyak bir hayvan vagonunu çizerken, içindeki sanatçıyı sezebiliyorsunuzdur, yarının sanatçısını, yarının muhtemel sanatçısını. Ama çelişkilerin çözümünden gelen ve bir sanat yapıtının en yüksek işareti olan doyumu duymuyorsunuzdur. Herşey eskisi kadar, hatta daha fazla apıştırıcı, tedirgin edicidir. Neden tren? Neden hayvan katarı? Sonra, içlerinde Rusya'ya ait ve Rusya'yı ilgilendiren ne var bunların? Pilnyak'tan bir hayat kesitinde ve bir zaman kesitinde bir yük katarının tarihsel çözümlemesini, dahası, öylesine verimsizce hevesli olduğu peygamberce bildirilerinden birini isteyen yoktur. Ama yük trenini ve bunun olayların akışıyla bağıntısını Pilnyak'ın kendisi anlamış olsaydı, bunlar okura da aktarılırdı. Oysa şimdilik bu pis hayvan katarı bütünüyle aklanmamış, gerekçesiz dolanıp durmakta ve onu kullanabilen Pilnyak da okurun zihninde kuşkular yaratmaktan başka birşey yapmamaktadır.

Pilnyak'ın son yapıtlarından «Kar Fırtınası», onun büyük yazarlığının gerçek çapını gösteriyor. Devrim'in içinde tükenip giden aşağılık taşra filisteninin anlamsız

bunaltıcı hayatı, günlük Sovyet hayatının can sıkıcı tekdüzeliği ve bütün bunların da Ekim fırtınasının ortasında oluşu, bütünleşmiş bir tablo gibi değil, bir dizi parlak leke, bir dizi düzgün siluet ve ustaca taslak halinde verilmektedir Pilnyak tarafından. Genel izlenim hep aynı kalmaktadır: huzursuz bir ikicilik.

«Olga, Devrim'in bir kar fırtınasına benzediğini düşünüyordu; içindeki insanlar da kar tanecikleri gibiydi.» Pilnyak da aynı şeyi düşünmektedir; bunda, Devrim'i salt temel öğelerden biri, ama kendi mizacından ötürü, ateş öğesi gibi değil de soğuk bir öğe olarak, bir kar fırtınası olarak alan Blok'un da etkisi olmalıdır - «insanlar da kar tanecikleri gibiydi.» İyi oma, Devrim insanlarla oynayan azgın bir öğenin gücünden başka birşey değilse eğer, insan ruhunun en güzel yüzüyle meydana çıktığı günler nerde işin içine girmektedir? Ve sancılar, doğum sancıları oldukları için bağışlanabiliyorsa, **bu doğmakta olan nedir gerçekten?** Buna cevap vermediğiniz takdirde, yırtık ayakkabıya, pireye, kana, kar fırtınasına, hatta birdirbire kadar gelirsiniz ama, Devrim'e varamazsınız.

Devrim'in sancılarıyla birlikte neyin doğmakta olduğunu Pilnyak bilir mi? Hayır. Bundan konuşulduğunu işitmiştir elbet (nasıl işitmesin ki!), ama buna inanmamaktadır. Pilnyak Devrim'in sanatçılarından biri değil sanat alanında bir «yol arkadaşı»dır sadece. Peki Devrim'in sanatçısı olacak mıdır? Bilmiyoruz. Ama bugün değildir. Gelecek kuşaklar, insan ruhunun «en güzel günlerinden» söz edeceklerdir. Pekala, ama Pilnyak nasıldı o günlerde? Belirsiz, bulanık, ikici. Pilnyak'ın olup bitenlere bir anlam veren ve kesin çizgileriyle betimleyen insanlardan ve olaylardan çekinmesi de bundan değil midir? Pilnyak çoğu zaman Komünist'in yanından saygıyla geçer, biraz soğukça, hatta kimi zaman yakınlık duyarak, ama geçer işte. Pilnyak'ın yapıtlarında devrimci işçiye çok seyrek raslarsınız; daha önemlisi, yazar olup bitenleri onun gözüyle görmüyordur ve göremez de. «Çıplak Yıl»da, hepsi de Devrimin «yol arkadaşı» olan çok çeşitli kişilerin göz-

leriyle bakar hayata ve işte burda bir başka şaşırtıcı belirti göze çarpar: bu 1918-1921 yıllarının sanatçısı için Kızıl Ordu diye birşey mevcut değildir, bu nasıl olabilir? Devrim'in ilk yılları, herşeyden önce savaş yıllarıydı ve kan bütün cephe ve sınırlardan ülkenin yüreğine oluk oluk akmış ve orda da birkaç yıl boyunca bol miktarlarda dökülmüştü. O yıllarda işçilerin öncüsü, bütün coşkusunu, geleceğe inancını, özverisini, düşünce açıklığını ve iradesini Kızıl Ordu'ya katmıştı. Kentlerdeki Kızıl Muhafızlar 1917'nin sonları ve 1918'in başlarında kendilerini savunma kavgası içinde taburlar ve tümenler halinde cepheye kadar yayıldılar. Pilnyak buna hiç dikkat etmemektedir. Kızıl Ordu onun için yoktur. Onun için 1919'un çıplak bir yıl olması da bundandır.

Ama Pilnyak'ın, «bütün bunların nedeni nedir», sorusuna şu ya da bu şekilde cevap vermesi gerekmektedir. Onun da kendine alt bir devrim felsefesi olmalıdır. İşte burda tehlike zilleri çalar: Pilnyak'ın tarih felsefesi bütünüyle geriye dönüktür. Bu sanatçı «yol arkadaşı»na göre, Devrim'in yolu ileriye doğru değil de geriye doğru gidiyordur. Pilnyak Devrim'i ulusal olduğu için kabul etmektedir ve Devrim de Büyük Petro'yu alaşağı ettiği ve Onyedinci Yüzyılı yeniden canlandırdığı için ulusaldır. Ona göre Devrim ulusaldır, çünkü geriye dönük olduğunu düşünmektedir.

Pilnyak'ın başyapıtı «Çıplak Yıl» bütünüyle bu ikiciliğin izini taşır. Bu yapıtın temeli, altyapısı, kurucu öğesi, kar fırtınasından, büyücülükten, boş inanlardan, orman perilerinden, hâlâ çağlar öncesinde yaşayan ve Petrograt'ın hiçbir şey ifade etmediği tarikatlardan oluşmaktadır. Öte yandan, laf arasında, taşralı işçi gruplarının çalışmaları sayesinde «fabrika dirilmiştir.» **«Burda, Lazarus'un dirilişinin yüz katı daha büyük bir şiir yok mudur?»**

1918-1919'da kent yağma edilir ve Pilnyak da bu olayı alkışlar çünkü onun bile **«Petrograt'a ihtiyacı olmadığı»** ansızın belli olmuştur. Öte yandan, gene laf arasında, Bolşevikler, deri ceketli adamlar, **«gevşek ve ham Rus**

halkının en sağlam bireyleridir. Deri ceketliler - işte onlar gevşetilemez. Bunu biliyoruz, bunu istiyoruz; buna karar verdik ve geriye dönüş yok artık.» Gelgelelim, Boişevizm kent kültürünün ürünüdür. Petragrat olmadan, «ham insanlardan» da bir seçme yapılamazdı. Cadı törenleri, halk türküleri ve yüzyıllık kelimeler temeli meydana getiriyor. Ama, «Gvlu, Glavbum, Guvuzl Of, tipiye bak! Fırtına müthiş! Ne güzel!» Evet çok güzel, ama bir araya gelmiyorlar ki bu, o kadar güzel değil.

Gerçekten, Rusya çelişkilerle hem de en aşırı çelişkilerle doludur. Büyücülerin sihirli kelimeleriyle Glavbum yanyanadır. Küçük edebiyat adamları nasıl burunlarını kıvırırlar bu yeni kelime kuruluşlarına ve Pilnyak tekrarlar: «Guvuz, Glavbum... ne güzel!» Bu alışılmadık, geçici kelimelerde -bir kamp kadar, ırmak kenarındaki bir kamp ateşi kadar geçici (çünkü kamp bir ev değildir, kamp ateşi de bir ocak) - zamanının ruhunun yansıdığını görmektedir. «Ne güzel!» Pilnyak'ın - bunu görmesi iyidir. Ama aslında, kent doğumlu olan Devrim'in buna rağmen o kadar büyük bir hasar verdirdiği kenti nasıl ele almalı? Pilnyak'ın başarısızlığı işte burda yatmaktadır. Çelişkiler kaos'undan neyi seçip çıkaracağına, gerek düşünsel gerekse duygusal olarak, karar vermiş değildir. Ama seçmek gerekir. Devrim zamanı ikiye bölmüştür. Ve bugünkü Rusya'da büyücülerin sihirli kelimeleri Gviu ve Glavbum'la yanyana yaşamakla birlikte, aynı düzeyde değildir bunlar. Gviu ve Glavbum bütün eksikliğine rağmen ileriye yönelmiştir, buna karşılık sihirli kelimeler, istedikleri kadar «folklora ait» olsalar da geçmişin ölü ağırlıklarıdır. Tarikat müridi olan Donat yaman bir adamdır. Tombul bir köylü ve katı kuralları olan (çay içmez) bir at hırsızıdır. Denebilirse, Petrograt'a ihtiyacı yoktur. Bolşevik Arşipov da sevimli bir insandır. Mahallenin işlerini çekip çevirmekte ve şafakla birlikte de bir sözlükten yabancı kelimeler ezberlemektedir. Becerikldir, güçlüdür ve «enerecik çalışın» demeyi sever, ama daha önemlisi, kendisi enerjik çalışır. Bu adamların hangisi Devrim'i tem-

sil etmektedir, şimdi? Donat, tarih-dışı'na, «yeşil» Rusya'ya, sindirilmemiş Onyedinci Yüzyıla aittir; Arşipov'sa yabancı kelimeleri iyi bilmese bile yine de Yirmibirinci Yüzyıla attir. Eğer Donat daha güçlü çıkarsa ve bu sakin ve dindar at hırsızı hem başkenti hem de demiryolunu kendisiyle birlikte kaçırırsa, bu hem Devrim'in hem de Rusya'nın sonu olacaktır. Zaman ikiye bölünmüş durumda, yarısı canlı yarısı ölü; yaşayan yarı'yı seçmek zorunludur. Pilnyak seçimini yapamamakta, bocalamaktadır; ve uzlaşmaya varmak için de Bolşevik Arşipov'un yüzüne bir Pugaçev sakalı kondurmaktadır. Ama bütün bunlar tiyatro makyajıdır. Biz Arşipov'u gördük - o, traş olmaktadır.

Büyücü Egorka şöyle der: **«'Rusya kendine göre akıllıdır. Alman becerikiidir, ama delice düşünür...' 'Peki ya Karl Marx'lar?' diye soruyor biri. 'O bir Alman. Dolayısıyla da aptal,' diyorum. 'Ya Lenin?' 'Lenin', diyorum, 'bir Bolşeviktir, sizler de komünistler olmalısınız.'»** Pilnyak büyücü Egorka'nın arkasına gizlenmektedir ve Bolşeviklerden yana konuşurken açık, Bolşeviklere karşı konuşurken de bir büyücünün yarım-akıllı sözleriyle konuşması çok tedirgin edicidir. Onda daha derin ve daha gerçek olan hangisidir? Bu «yol arkadaşı», istasyonlardan birinde inip ters yöne giden bir trene binecek midir?

Burada politik tehlike doğrudan doğruya sanatsal bir tehlikeye de yol açmaktadır. Eğer Pilnyak Devrim'i köylü isyanlarına ve köylü hayatına indirgemekte diretirse, bu onun sanat yöntemlerinin daha da basitleştirilmesi demek olacaktır. Bugün bile Pilnyak bir devrim tablosu yapmıyor; onun arka planını ve zeminini boyuyor sadece. Cesur fırça vuruşlarıyla zemini tamamlamıştır, ama usta, bütün resmin bundan ibaret olduğuna karar verirse çok yazık olacaktır. Ekim Devrimi bir kent devrimi, bir Petrograt ve Moskova Devrimidir. «Devrim hâlâ devam ediyor», der laf arasında Pilnyak. Devrimin bundan sonraki bütün çalışmaları, ekonomimizin sanayileştirilmesi ve modernleştirilmesine, bütün alanlarda yeniden kuruluş yöntem

ve süreçlerinin daha kesinleştirilmesine, köy hayatının hantallığının kökünün kazılmasına, insan kişiliğinin daha çok-boyutlulaştırılması ve zenginleştiirlmesine yönelecektir. Proleter devrimi, kandil ışığına geri dönmekle değil ancak elektirifikasyonla, orman hayatının boş inanlarıyla ve durağan kadercilikle değil ancak işleyen bir iyimserliğin maddeci felsefesiyle teknik ve kültürel açılardan tamamlanabilir ve doğrulanabilir. Pilnyak'ın, hem kandilin şairi hem de devrimci olduğunu iddia etmesi büyük bir talihsizlik olur. Tabiî bu politik bir tehlike değil - Pilnyak'ı politikaya itmek gibi bir niyetimiz yoktur - ama çok açık ve gerçek bir sanatsal tehlikedir. Kusur, gerçeğin doğru anlaşılamamasının ve iyice belirgin bir ikiciliğin sonucu olan bir tarih anlayışındadır. Bunun sonucunda, gerçeğin en önemli boyutları unutulmakta ve herşey ilkele, toplumsal barbarlığa indirgenmekte, sanat yöntemleri daha da kabalaşmakta, küstah ama sonuçlarına götürülmediği için cesaretsiz doğalcı aşırılıklara düşülmektedir. Daha ilerde de, farkına bile varılmadan, gizemciliğe ve (romantizmin pasaportuyla) gizemci bir ikiyüzlülüğe gidilecek ve yolun sonuna, tam ve kesin tükenişe varılacaktır.

Bugün bile Pilnyak bir güçlükle karşılaştığı her yerde romantik pasaportuna başvurmaktadır. Bu özellikle, Devrim'i kabul ettiğini bulanık ve belirsiz bir şekilde değil açıkça belli etmesi gerektiği zamanlarda böyledir. O zaman hemen (Andre Bieliy'in tarzında) birkaç kadratlık bir gerileme yapmakta ve hayli yeni bir ses tonuyla : Lütfen unutmayın ki ben bir romantik'im, demektedir. Sarhoşlar genellikle ağırbaşlı görünmek zorundadırlar, ama ayık insanlar da çoğu kez güç durumlardan kaçınmak için sarhoş gibi görünmek gereğini duymuşlardır. Yoksa Pilnyak, bu ikincilere mi dahildir? Yoksa, ısrarla bir romantik olduğunu ileri sürer ve bunun unutulmaması gerektiğini söylerken, içindeki ufku daralmış ve korkuya kapılmış gerçekçi mi konuşmaktadır? Devrim hiç de bir yırtık ayakkabı artı romantizm değildir. Devrim'in sanatı hiç de katı gerçekliğin imgelemin bir çabasıyla, kişinin

kendi kullanımı, bir «oluş halinde efsane» bayağılığına dönüştürülmesi demek değildir. «Oluş halinde efsane» psikolojisi, Devrime ters düşer. 1905'ten sonra gelen karşı devrimci dönem de bununla, bunun gizemciliği ve gizemleştirmeleriyle (mistifikasyonlarıyla) başlamıştır.

İşçilerin Devrimini yüksek bir ülkü adına kabul etmek, onu yalnızca yadsımak değil çarpıtmaktır da. İnsanların dinde, şiirde, ahlakta ve felsefede sayıklayıp durduğu bütün toplumsal yanılsamalar (vehimler), sadece ezilenlerin aldatılmasına ve gözlerinin bağlanmasına hizmet etmiştir. Sosyalist Devrim, «yanılsamaların», gerek «yüceltici» gerekse küçük düşürücü aldatışların perdesini yırtmakta ve gerçekliğin yüzündeki makyajı kanla yıkamaktadır. Devrim ancak gerçekçi, akılcı, stratejik ve matematiksel olduğu ölçüde güçlüdür. Devrimin, yeryüzündeki bu ilk Devrim'in kedi yahnisinin tavşan sosuna ihtiyaç duyuşu gibi, romantik patlamaların tatlandırmasına ihtiyacı olduğu düşünülebilir mi? Bunu Bieliy'lere bırakın. Bırakın Antropozofik soslu filisten kedi yahnisini sonuna kadar çiğnesin.

Pilnyak'ın üslubunun bütün anlamlılığı ve tazeliğine rağmen, **manierism**'i (anlatımda ısrarlı bir yapmacıklık ve belli tarzların sürekli tekrarı-çn), çoğu zaman öykünme olduğu için, usandırıcı olmaktadır. Pilnyak'ın nasıl olup da Bieliy'e, hem de onun en kötü yanlarına karşı sanatsal bir bağımlılığa düştüğünü anlamak zordur. Şu bıktırıcı, sık sık tekrarlanan anlamsız lirik müdahaleler biçimini alan öznelcilik; ultra-gerçekçilikle beklenmedik ruhbilimsel-felsefi konuşmalar arasında gidip gelen şu azgın ve akıl-dışı edebi kanıtlamalar; metnin tipografik katlar halinde değişik hurufatlarla düzenlenmesi; mekanik bağlantıyla metne dahil edilen ilgisiz alıntılar; ki hepsi de usandırıcı, gereksiz, öykünmeci. Ne var ki, Andey Bieliy kurnazdır. Öğretisindeki gedikleri bir lirik isteri ile kapatır. Bieliy bir Antropozofisttir, Rudolf Steiner'den bilgelik öğrenmiştir, İsviçre'deki Alman gizemci tapınağında uykusuz kalmıştır, kahve içmiş sosis yemiştir. Ve onun gizem-

ci felsefesi narin ve dokunaklı olduğu için de, bir yarı-içten (isterik) şarlatanlık hem de kesinlikle sözlüğe uygun bir şarlatanlık, bu kusuru kapatmak için Bieliy'in edebi yöntemine sızdırılmıştır; üstelik Bieliy ne kadar ileri giderse bu da o kadar artmaktadır. Ama Pilnyak neden gerek duysun buna? Yoksa o da, Petro çukulatısıyla soslanmış trajik-avutucu bağışlanma felsefesini mi öğretmeye hazırlanıyor bize? Pilnyak dünyayı maddeselliği içinde almaz ve onu öylece değerli bulmaz mıydı? O halde Bieliy'e bu bağımlılık neden? Besbelli, içbükey bir ayna gibi, Pilnyak'ın sentetik bir Devrim tablosuna duyduğu içsel gereksinmeyi yansıtıyor bu. Pilnyak'ın ruhsal menzilindeki gedikler, Bielly'e, şu ruhsal yenilgilerin edebi süsleyicisine yaslanmasına yol açıyor. Ama Pilnyak için yokuş aşağı bir yoldur bu; Pilnyak'ın Rus Steinercisinin yarı-soytarı tarzından silkinmesi ve kendi yolunda yükselmesi kendi sanatına yararlı olacaktır.

Pilnyak genç bir yazardır; yine de, bir delikanlı değildir. En kritik yaşa girmiştir ve önündeki en büyük tehlike, vakitsiz ve apansız bir saygınlık kazanmak olacaktır. Umut veren bir yazar olmaktan henüz yeni çıkmışken bir kahin oluvermiştir. Bir kahin gibi yazıyordur; aşırı tutkuludur, karanlıktır, bir papaz gibi üstü kapalı sözler söylemektedir, öğretmektedir, oysa çalışmak ve çok çalışmak zorunda olan aslında kendisidir, çünkü amaçları ne toplumsal ne de sanatsal yönden birbiriyle uyumlu değildir. Tekniği dengesiz ve tutumsuzdur, sesi kısılabilmektedir, başka yazarlardan çaldıkları göze batmaktadır. Belki bütün bunlar büyümenin kaçınılmaz hastalıklarıdır, ama bir şartla: saygınlıktan uzak kalmalıdır. Çünkü kısılan sesinin arkasında sinsice gizlenmiş olan, kendinden memnuniyet ve bilgiçlikse eğer, o zaman büyük yeteneği bile onu unutulmaya mahkum olmaktan kurtaramayacaktır. Devrim öncesi günlerde bile, hemen saygınlığa geçen ve orda boğulan birçok umut veren yazarın sonu böyle olmuştur. Leonid Andreyev örneği, bütün umut veren genç yazarlarımız için ders kitaplarına alınmalıdır.

Pilnyak yetenekli ama önündeki güçlükler de büyük. İnsan; başarı dilemek istiyor ona.

KÖY YAZARLARI, KÖYLÜNÜN TÜRKÜSÜNÜ SÖYLEYEN YAZARLAR

Devrim, bir bütün olarak, sürükleyici güçlerinin hedefi olan nesnel tarihsel görevlerle birlikte görülmediği takdirde, O'nu kısmen de olsa anlamak, kabul etmek ya da betimlemek mümkün değildir. Bu kaçırılırsa, eksen de yokolur, Devrim de. Devrim çirkin ya da kahramanca birtakım epizodlara ve anekdotlara bölünür, dağılır gider. Devrim'in usta işi tabloları yapılabilir, ama Devrim'i yeniden yaratmak ve tabiî onunla uzlaşmak olanaksızdır: çünkü, eğer bu görülmedik eziyet ve yoksunlukların bir amacı yoksa, tarih tırmahaneden başka birşey değildir.

Pilnyak, Vsevolod İvanov ve Yessenin, hiç düşünmeden sorumluluk yüklenmeden bir girdabın içine atılır gibidirler. Hayır, kendilerini yokediyor, eritiyor, görünmezleşiyor değildirler. Bu, kınanacak birşey değil övülecek birşey olurdu, ama onlar övgüyü hakketmemişlerdir. Tersine çok fazla görünmektedirler: Pilnyak, yapmakcılığı ve **maniérisme**'iyle; Vsevolod İvanov, boğucu lirizmiyle; Yessenin, abartılmış «küstahlığıyla». Mesele şu ki, bu yazarlarla yapıtlarının konusu olarak Devrim arasında, sanatsal perspektifi sağlayacak bir ideolojik uzaklık bulunmamaktadır. «Yol arkadaşlarında», Devrim'le birleşerek yine de içinde erimeden O'nu kavrama, O'nu sadece doğal bir güç değil, aynı zamanda amaçlı bir süreç olarak kavrama istek ve gücünün eksikliği, bireysel değil toplumsal bir özelliktir. «Yol arkadaşları»nın çoğunluğunu köylünün türküsünü söyleyen aydınlar meydana getirmektedir. Entelicensiya'nın, gülünç olmaksızın, Devrim'i köylüye yaslanarak kabul etmesi mümkün değildir «Yol arkadaşları»nın birer devrimci değil Devrim'in komedyenleri

olmalarının nedeni de budur. Tehlike zilleri çalıncaya kadar neye razı oldukları açık değildir - ileri doğru devamlı bir hareketin başlangıcı olarak Devrim'e mi, yoksa bazı bakımlardan bizi geriye götürdüğü için Devrim'e mi? Çünkü her iki kategori için de yeterince kanıt vardır. Bilindiği gibi köylü, Bolşevik'i kabul etmeye ve Komünist'i yadsımaya çalıştı. Bu, **kulak**'ın, yani daha zengin köylünün, orta köylüyü ayaklarının altına alarak hem tarihi hem de Devrim'i soymaya çalışması demekti. Toprak beyini kovduktan sonra, kenti de parça parça yürütmeyi ve heybetli sırtını Devlet'e dönmeye denedi. **Kulak**'ın Leningrat'a ihtiyacı yoktur (hiç değilse, başlangıçta yoktur) ve Başkent «uyuzlaştığı» (Pilnyak) takdirde ona gereken dersi vermesini bilecektir. Sadece köylünün toprak beyi üzerindeki baskısı (tarihsel sonuçları bakımından, görülebileceği gibi, son derece önemli ve değerlidir bu) değil, köylünün kent üzerindeki baskısı da Devrim'in zorunlu bir öğesidir. Ne var ki, Devrim'in tümü bu değildir. Kent yaşamakta ve önderlik etmektedir. Eğer kentten vazgeçerseniz, yani, onun ekonomik olarak **kulak**'lar tarafından, sanatsal olarak da Pilnyak tarafınadn paramparça edilmesine göz yumarsanız Devrim'den geriye sadece şiddetli ve kanlı bir gerileme süreci kalacaktır. Köylü Rusya, kentin önderliğinden yoksun bırakıldığı takdirde, sadece hiçbir zaman Sosyalizm'e ulaşamamakla kalmayacak, ama iki ay bile kendi başının çaresine bakamayacak ve dünya emperyalizminin gübre ve tezek yığını haline gelecektir. Politik bir sorun mu bu? Bu, hayatla ilgili tutum sorunu, dolayısıyla da büyük sanatın sorunlarından biri ve biraz üzerinde durmayı gerektiriyor.

Bir süre önce Çukovski, Aleksey Tolstoy'a devrimci Rusya'yla ya da Devrim'i hiç dikkate almadan sadece Rusya'yla barışmayı salık vermişti. Burda Çukovski'nin ileri sürdüğü başlıca tez, Rusya'nın her zaman aynı kaldığı ve Rus köylüsünün ikon'larını ve hamamböceklerini şu ya da bu tarihsel pastayla değiştirmeyeceği idi. Belli ki Çukovski bu sözlerle ulusal ruhun gerçekten ortaya konul-

duğunu ve onun köklerinin kazınmazlığına bir kanıt verildiğini düşünmektedir. Bir ekmeğin içindeki hamam böceğini kuru üzüm niyetine geçiren manastır bekçisinin deneyini Çukovski bütün Rus kültürü için geçerli görmektedir. Ulusal ruhun «kuru üzümü» olarak hamam böceği! Aslında korkunç bir ulusal aşağılık duygusu ve yaşayan bir halkın horgörülmesi bu. Eğer Çukovski'nin kendişi ikon'lara inansaydı, buna bir diyeceğimiz olmazdı. Ama hayır, o inanmıyor, çünki inansaydı hamamböcekleriyle aynı cümlede sözetmezdi onlardan (ama köyierde hamamböceği büyük bir rahatlıkla ikon'ların arkasına saklanabiliyor). Ne var ki Çukovski'nin kökieri bütünüyle geçmişte olduğu için ve onun geçmişi de yosun bağlamış ve kör inançlara saplanmış köylünün sırtında yükseldiği için, Çukovski ikon'un arkasında yaşayan eski ulusal hamamböceğini Devrim'le kendisi arasındaki uzlaşmayı sağlayan ilke haline getiriyor. Utanmazlığa bakın hele! Bu aydınlar kitapları hatmetmişlerdir (yine aynı köylünün sırtında), dergilerde kalem oynatmışlardır, birkaç «çağ»dan geçmişler, birkaç «akım» yaratmışlardır, ama Devrim bütün gerçekliğiyle gelip çatınca da, köylü kulübesinde hamamböceğinin yaşadığı en karanlık köşede sığınak bulmuşlardır ulusal ruha.

Çukovski sadece daha teklifsiz, ama bütün diğer köycü yazarlar da hamamböceği kokan ilkel bir milliyetçiliğe doğru kayıyorlar. Kuşkusuz bu Devrim'de de kimi noktalarda milliyetçiiiğe yaklaşan süreçler vardır. Ekonomik gerileme, taşracılığın güç kazanması, çarığın postaldan intikamı, ev yapısı içki ve içki alemleri - bütün bunlar bizi geriye doğru yüzyılların derinliklerine çekmektedir (hatta çekmiştir de denilebilir). Ve buna koşut olarak, edebiyatta da «folk» motifine doğru bilinçli bir dönüş görülebilmektedir. Blok'un kasaba dörtlüklerinde gerçekleştirdiği büyük ilerleme («Onikiler»), halk türküleri notaları (Akhmatova'da ve daha yapmacıklı bir tarzda Tsvetaeva'da), bölgecilik akımı (İvanov), Pilnyak'ın hikayelerinin metnine oldukça mekanik bir şekilde sokulan beyitler,

şarkı sözleri, vb. -bütün bunlar kuşkusuz Devrim'le, yani kitlelerin hayatın ön safına çıkması gerçeği ile zorunlu olmuştur. «Ulusal»a geri dönüşün, daha sıradan, daha raslansal ve daha yüzeysel başka belirtileri de gösterilebilir. Örneğin, Fransız'larmkinden ve iğrenç Gallfet'den birşeyler almış olmasına rağmen askeri üniformamız ortaçağ gömleklerimize ve eski askeri kasketimize yaklaşmaya başlamıştır. Genel yoksulluktan ötürü öteki alanlarda moda şimdiye kadar öne çıkmamışsa da, tanrı bilir oralarda da pek derin olmayan folk modellerine doğru belli yönsemelerin bulunduğunu varsaymak için yeter neden vardır. Kelimenin geniş anlamıyla moda bize yabancıydı ve sadece mülk sahibi sınıfları kapsıyordu, dolasıyla da kesin bir sınıf ayrımı çizgisini ifade ediyordu. İşçilerin bir yönetici sınıf olarak sahneye çıkışı, hayatın çeşitli alanlarında burjuva modellerinin ödünç alınmasına karşı kaçınılmaz bir tepkiye yol açtı.

Açıktır ki, çarığa, ev yapımı urgana, ev yapımı içkilere geri dönüş bir toplumsal devrim değil, devrimin önünde başlıca engel olan bir ekonomik tepki hareketidir. Geçmişe ve «folk»a bilinçli bir geri dönüş söz konusu olduğunda, şimdiye kadar yapılan herşey son derece kararsız ve yüzeyseldir. Kasaba dörtlüklerinden ya da köy türküsünden yeni bir edebi biçimin gelişmesini beklemek akla uygun bir davranış olmaz; böyle birşey, bir «sızıntı» olmanın ötesine geçemez. Edebiyat fazla yöresel kalan kelimeleri dışına atacaktır. Ortaçağ gömleği, getirdiği kumaş tasarrufu nedeniyle, daha şimdiden büyük ölçüde uluslararasılaşmıştır. Yeni ulusal hayatımızın ve yeni sanatımızın özgünlüğü, daha az çarpıcı ama çok daha derin olacak ve kendini ancak çok sonraları belli edecektir. Devrim, özünde, Asyatik'den, Onyedinci Yüzyıl'dan, Kutsal Rusya'dan, ikon'lardan ve hamamböceklerinden halkın nihai kopuşu demektir. Bu, Petro öncesi çağa geri dönüş demek değildir, tam tersine halkın bütününün medeniyetle birleşmesi ve medeniyetin maddi temellerinin halkın çıkarlarına uygun olarak yeniden kurulması de-

mektir. Petro çağı Ekim'e doğru tarihsel tırmanışta bir ilk adımdı sadece ve Ekim aracılığıyla daha da ilerleyecek ve daha da yükselecektir. Bu anlamda Blok, Pilnyak'tan daha derine inmiştir. Blok'ta devrimci yöneliş şu kusursuz dizelerde anlatımını bulur:

Ateş! Kutsal Rusya'ya,
Kulübeler Rusya'sına ateş!
Şişman, sağlam
Rusya'ya,
Düşmüş, kutsallığı kalmamış.

(«Onikiler»den)

Onyedinci Yüzyıldan, köylü kulübelerinin Rusya'sından kopuş, gizemci Blok'a kutsal bir olay gibi, hatta İsa ile bir barışma hali gibi gelmektedir. Bu arkaik biçim içinde, kopuşun dışardan zorlanmadığı ama ulusal gelişmenin sonucu olduğu ve halkın en derin gereksinmelerine uygun düştüğü düşüncesi dile getirilmektedir. Bu kopuş olmazsa, halk olduğu yerde çürüyüp kalacaktır. Devrim'in ulusal bir özellik taşıdığı yolundaki bu düşünce Briusov'un yaşlı kadınlar üstüne yazdığı ilginç şiirde de görülmektedir, «Ekim'de Vaftiz Gününe Dair»:

Alanda, dediler bana,
Kremlin'in bir hedef gibi durduğu yerde
Yaşlı kadınlar iplik kesip
Eğirmek için taze keten getiriyorlar

«Ulusal»ın anlamı nedir? Burda ABC'lere dönmemiz gerekiyor. Puşkin ikon'lara inanmıyordu, hamamböcekleriyle birlikte yaşamıyordu ve ulusal da değildi. Belinski de ulusal değildi. Çağdaşlara gelmeden birkaç ad daha sayılabilir. Pilnyak Onyedinci yüzyılı ulusal saymaktadır. Büyük Petro ise ulusalın karşıtıdır. Demek ki, Eylem ruhu tarafından terkedilen ve ulusal organizma tarafından sindirildikten sonra bir kenara atılan geçmişin ölü ağırlığını

temsil eden şeyler ulusaldır sadece. Demek ki sadece tarihin dışkıları ulusaldır. Ama biz bunun tam tersinin doğru olduğunu düşünüyoruz. Barbar Petro, ona karşı çıkan bütün sakallı ve aşırı süslü geçmişten daha ulusaldı. Dekambrist'ler, serflik düzeniyle, bürokratik ikon'larıyla ve devlet hamamböcekleriyle birlikte Çar Birinci Nikola'nın resmi devletinden daha ulusaldı. Ulusal dışkıların ideologları, gizemcileri, şairleri ne derlerse desinler Bolşevizm, Monarşistlerden ve öteki göçmenlerden daha ulusaldır, Budyenni de Wrangel'den daha ulusal. Bir ulusun hayatı ve devinimi, sınıflar, partiler ve gruplarda cisimlenen çelişkiler yoluyla gelişir. Ulusal ve sınıfsal öğeler dinamizm içinde birbirine uygun düşerler. Gelişmesinin en kritik dönemlerinde, yani en sorumlu dönemlerinde ulus iki parçaya bölünür; o zaman ulusal, halkı daha yüksek bir ekonomik ve kültürel düzleme çıkaran parçadır.

Devrim ulusal «öğe»den doğmuştur, ama bu, Devrim'e teslim olan şairlerin düşündükleri gibi Devrim'de canlı ve ulusal olanın onun sadece öğesel (elemental, Antikçağ'da herşeyi oluşturan dört temel öğe: toprak, su, ateş ve hava; hareketin ve bilincin öncesi —çn.) yönleri olduğu demek değildir.

Blok'a göre Devrim isyankar bir öğedir: **«Rüzgar, rüzgar!— tanrının bütün dünyasında»** Vsevolod İvanov hiçbir zaman köylü öğesinin üstüne yükselmiyor gibidir. Pilnyak'ta Devrim bir kar fırtınasıdır. Kliuev ve Yessenin için de bir Pugaçev ya da Stenka Razin ayaklanmasıdır. İlk öğeler, tipi, alevler, bora, girdap. Ama Çukovski —hamamböceği aracılığıyla barış yapmağa hazır olan Çukovski— Ekim Devriminin gerçek olmadığını, çünkü alevlerinin çok az olduğunu söylemektedir. Şu sinameki züppe Zamyatin bile Devrimimizde bir hararet yetersizliği bulmaktadır. İşte tragedyadan eşek şakasına kadar bütün bir dizi. Ne ki, aslında tragedya da eşek şakası da, zincirlerinden boşanmış bir ulusal doğal güce gösterebilecekleri aynı edilgin, içe dönük, ve ikiyüzlü romantik davranışı göstermektedirler Devrim'e.

Oysa Devrim sadece bir tipi değildir. Köylü devrimci öğesi Pugaçev, Stenka Razin ve kısmen de Makhno tarafından temsil edilmektedir. Kentin devrimci öğesi de Papaz Gapon, kısmen Khrustalev (6) ve hatta Kerrenskl'nin kişiliğiyle verilmektedir. Ne var ki bu henüz Devrim değil sadece bir isyan ya da Kerenski'nin durumunda olduğu gibi isyanla birlikte kargaşadır. Devrim herşeyden önce, işçi sınıfının iktidar için, iktidarın kurulması için, toplumun yeniden örgütlendirilmesi için verdiği mücadeledir. Bu mücadele en yüksek noktalardan, kanlı kavganın en şiddetli humma nöbetlerinden geçer ama bütün gelişimi boyunca, ilk çekingen adımlarından başlayarak, Devrim tarafından örgütlenmiş devletin bir Komünist toplum içinde eridiği en son ideal noktaya kadar bütün seyri boyunca bir ve bölünmez kalır.

Devrim'in şiiri ne makinalı tüfeklerin takırtısındadır ne de barikatların arkasındaki mücadelede; ne düşenin kahramanlığındadır ne de yenenin zaferinde, çünkü bütün bu anlar bir şiddet savaşında da bulunur. Orada da kan akacak, hem daha bol miktarda akacaktır; orada da makinalı tüfekler takırdayacaktır; orada da yenenler ve yenilenler bulunacaktır. Devrimin duyarlığı ve şiiri, yeni bir devrimci sınıfın bütün bu mücadele araçlarının efendisi haline gelmesi ve insanı zenginleştirmenin ve yeni bir insan yaratmanın yeni ülküsü adına eski dünya ile kavgaya tutuşması ve bu kavgayı son zafer anına kadar düşerek kalkarak sürdürmesi gerçeğinde aranmalıdır. Devrimin şiiri sentetiktir. Sone üreticilerinin gündelik ve geçici lirik kullanımı için bozuk para haline getirilemez. Devrimin şiiri taşınır mallardan değildir. Bu şiir, işçi sınıfının çetin mücadelesi içinde, onun büyümesinde, direnmesinde, yenilgilerinde, yinelenen çabalarında, ele geçirilen her santime karşılık acımadan harcanan enerjide, mücadelenin

---

(6) Makhno, Devrim ve İç Savaş sırasında anarşist partizanların ünlü şefidir. Khrustalev, bir partiye bağlı olmayan avukat. 1905'te Troçki'den önce, bir süre Petrograt sovyetini yönetmiştir.

artan irade ve yoğunluğunda, başarılarda, ama aynı zamanda hesaplı geri çekilişlerde, dikkatli bekleyişlerde, saldırılarda, kitle isyanının sellerinde, güçlerin kesin hesaplanmasında ve stratejinin satrancı andıran adımlarında aranmalıdır. Devrim, kızgın kölelerin ustabaşının kafasına geçirdikleri ilk İngiliz anahtarıyla, kollarını efendilerine teslim etmeyi reddettikleri ilk grevle, ütopyacı fanatikliğin ve devrimci idealizmin toplumsal yaraların gerçekliği ile beslendikleri ilk yeraltı hücresiyle birlikte büyümeğe başlamıştır. Yükselmiş alçalmış, ekonomik durumun ritmiyle, yüksek noktaları ve bunalımlarıyla dalgalanmıştır. Kanayan vücutlardan yapılmış bir koç başıyla sömürücülerin hukuki sisteminin kalesini kendisine açmış, antenlerini içeri yerleştirmiş ve onları gizlemek gerektiğinde de istediği renge boyamıştır. Sendikalar, sigorta dernekleri, kooperatifler ve eğitim grupları kurmuştur. Düşman parlamentolara girmiş, gazeteler çıkarmış ve aynı zamanda işçi sınıfının en iyi, en gözüpek, sınanmış öğelerini yorulmak bilmeden seçmiş ve kendi partisini kurmuştur. Grevler yarı—başarıdan çok yenilgiyle sonuçlanmış, gösterilerde yeni kurbanlar verilmiş ve yeni kanlar akmış, ama bütün bunlar sınıf belleğinde seçilmişlerin birliğini, Devrim'in partisini güçlendiren ve erginleştiren çentiklerden başka birşey olmamıştır.

Devrim, tarihin boş bir sahnesinde geçmez; bu yüzden kendi konaklarını ve kendi vaktini seçmekte de özgür değildir. Olayların gelişimi ile, gerekli gücü toparlamadan eyleme geçme zorunluluğuyla yüz yüze bulacaktır kendini; 1905'te de böyle olmuştur. Özverili cesareti ve amaçlarının duruluğu ile çıktığı yüksekliklerden, örgütlü bir kitle desteğinin bulunmayışı yüzünden inmeye mahkumdur. Yıllarca sürmüş bir çabanın meyveleri koparılıp alınır ondan. Herşeye gücü yeter görünen örgüt, parçalanır, ezilir. En iyiler yokedilir, hapsedilir, dağıtılır. Herşey bitmiş gibi görünür. Ve geçici zaferi sırasında onun hakkında içli sözler söyleyen küçük şairler de, sazlarını bir kötümserlik, gizemcilik ve erotizm perdesine göre akord etmeye baş-

larlar. Proletaryanın kendisi bile, cesaretini yitirmiş ve moral bozukluğuna kapılmışa benzer. Ama herşeyden sonra da, sınıfın belleğine, dönüşü olmayan, yeni ve çok önemli bir çentik atılmıştır. Ve yenilginin de zafere doğru giden yolda bir adım olduğu görülür. Dişlerin sıkılması ve yeni özverilerle, yeni çabalara girişilir. Öncü, adım adım dağılmış güçlerini toparlamakta ve yeni kuşağın içinde eskinin yenilgisiyle uyanan en iyi öğeler ona katılmaktadır. Kanayan ama yokedilmemiş Devrim, bastırılan ama dağıtılamayan işçi mahallelerinde ve köylerde mesken bulan sessiz nefrette yaşamağa devam etmektedir. O, yenilgiden ürkmeyen, durumun hemen bir bilançosunu çıkaran, çözümleyen, tartan, değerlendiren, yeni kalkış noktalarını tanımlayan ve sapılacak yolu gösteren küçük ama sınanmış eski muhafızların dupduru bilincinde yaşamaktadır. Hareket, yenilgisinden beş yıl sonra, 1912'nin ilkbahar taşkınlıklarıyla birlikte yeniden ileri atılacaktır.

Devrim'den maddeci yöntem doğdu: insanın gücünü ölçmesini, ilerdeki değişiklikleri önceden görmesini ve olaylara yön vermesini sağlayan maddeci yöntem. Bu Devrim'in en büyük başarısıdır ve onun en yüksek şiiri de burda yatmaktadır. Bir grev dalgası, kitlelerin daha derin köklerinin ve 1905 Devrimi'nin deneyinin hemen hissedildiği karşı konulmaz bir tempoyla büyür. Ama Savaş, ki bütün bu gelişmelerin sonucudur ve daha önceden de görülmüştür, büyüyen Devrim'in çizgisini yarıda keser. Milliyetçilik herşeyi boğar. Gürleyen militarizm, «Ulus» adına konuşmaya başlar. Sosyalizm bir daha kalkmamak üzere gömülmüş görünür. Ama tam düşüşün eşiğinde olduğu anda Devrim, tarihinin en cüretkâr tasarısını biçimlendirir: emperyalist savaşın iç savaşa dönüştürülmesi ve işçi sınıfının iktidarı alması. Taş caddelerde zırhlı araçların gürültüsü arasında, Şovenizmin bütün dillerdeki sayıklamaları arasında Devrim, siperlerin diplerinde, fabrikalarda ve köylerde gücünü toplar. Kitleler ilk kez, tarihsel olayların iç bağıntılarını insanda hayranlık uyandıran bir görüş keskinliğiyle kavrarlar. Şubat 1917, Rus-

ya'da Devrim için büyük bir zaferdir. Ama bu zafer, görünüşte, proletaryanın devrimci taleplerini yıkıcı ve olanaksız diye mahkûm etmektedir. Kerenski'nin, Tseretelli'nin, yurtsever devrimci albayların ve teğmenlerin, ağzı kalabalık, şaşı, bunaltıcı, aptal ve sahtekâr Çernov'ların dönemi başlar. Ah, genç köy öğretmenlerinin ve Avksentiyev'in (7) tatlı sesiyle büyülenmiş köy yazıcılarının ermiş yüzleri! Ah, demokratların içten devrimci kahkahaları ve «bir avuç» Bolşevik'in sözlerini duyar duymaz da kudurmuş ulumaları! Ama «devrimci demokrasi»nin iktidarının devrilişi, toplumsal güçlerin daha derin ilişkileriyle, kitlelerin büyüyen öfkesiyle, devrimci öncünün sağgörüsü (basireti) ve çalışmalarıyla önceden yazılmıştı bile. Devrimin şiiri sadece Ekim dalgasının karşı konulmaz bir doğal güç gibi yükselişinde değil, ama önder Parti'nin aydınlık bilincinde ve gerilmiş iradesinde de aranmalıdır. Temmuz 1917'de, ezildiğimiz ve sürüldüğümüz günlerde, hapse atıldığımız ve Hohenzoilern'lerin casusu yerine konduğumuz günlerde, sudan ve ateşten yoksun bırakıldığımızda, demokratik basın bizi bir iftiralar yığınının altına gömdüğünde, yeraltında ya da hapiste olduğumuz halde galiplerin ve duruma hakim olanların bizler olduğunu hissediyorduk. İşte, Devrimin bu önceden belirlenmiş devriminde, onun bu politik geometrisinde aranmalıdır Devrim'in en büyük şiiri.

Ekim bunların taçlanması oldu sadece ve hiç ara vermeden çok büyük yeni görevleri ve ölçüsüz güçlükleri de birlikte getirdi. Bunu izleyen mücadele, en değişik yöntem ve araçları, Kızıl Muhafızların en gözü kara saldırılarını, «Ne savaş, ne barış» formülünü ve düşmanın ültimatomu karşısında geçici teslimiyeti zorunlu kıldı. Ama Brest-Litvosk'da, Hohenzoilern'in barış önerisini önce reddedip sonra da okumadan imzaladığımızda bile,

(7) Sosyal Devrimci Partinin lideri. 1905 Petrograt sovyetinde partisini temsil etmiştir. Temmuz 1917'de Kerenski hükümetinde İçişleri Bakanıyken de, Troçki'yi tutuklatmıştır.

devrimci parti kendini yenik düşmüşten çok yarının hakimi sayıyordu. Parti, olayların devrimci mantığına diplomatik pedagojiyle yardım etti. Aldığı karşılık, Kasım 1918 oldu. Doğru, tarihsel sağgörü, matematiksel bir kesinliğe sahip olamaz. Kimi zaman abartır, kimi zaman da küçümser. Ama öncünün bilinçli iradesi de, geleceği hazırlayan olaylarda gittikçe daha önemli bir etken haline gelir. Devrimci partinin sorumluluğu derinleşir ve daha çok yönlü olur. Parti organları, halkın arasına derinlemesine girer, ortamı yoklar, değerlendirir, tahminler yapar, gelişmeleri hazırlar ve yönetir. Evet, bu dönem içinde parti saldırmaktan çok geri çekilir. Ama bu geri çekilmeler onun tarihsel eyleminin genel çizgisini değiştirmez. Bunlar ana yoldaki epizodlar ve kıvrımlardır. NEP, «yavan» mıdır? Elbette! Rodzianko'nun Duma'sına katılış, birinci Sovyet'te Chkeidze'nin ve Dan'ın yaygaralarına boyun eğiş, Brest-Litvosk'da von Kullman'la yapılan görüşmeler, bunlar da pek zevkli değildi. Ama Rodzianko ve Duma'sı gitmiştir. Chkeidze ve Dan gibi, von Kulimann ve efendisi de devrilmişlerdir. NEP gelmiştir. Gelmiştir ve gidecektir. Suçarevka pazarının kokusunu gideremediiğ için Devrim'in güzel kokularının da uçup gittiğini düşünen sanatçı, boş kafalı ve küçüktür. Bütün öteki koşullar varolduğunda, ancak Devrim'i bütünlüğü içinde kavramayı, yenilgilerini zafere giden yolda adımlar olarak görmeyi ve geri çekilme planlarını anlamayı öğrenen ve dalganın yükseliş ve alçalışı boyunca güçlerin derinden derine hazırlanmasında Devrim'in tükenmeyen şiirini görebilen kişi, Devrim'in şairi olacaktır.

Ekim Devrimi, derinlemesine ulusaldır. Ama sadece ulusal bir öğe de değildir: aynı zamanda bir ulusal akademidir de. Devrim'in sanatı bu akademiden geçmelidir. Ve hayli zor bir okuldur bu.

Köylü temelinden, çok geniş alanları kaplamasından ve kültürel yamalılığından ötürü Rus Devrimi bütün devrimlerin en karmakarışığı ve biçimlenmemişidir. Ama önderliğiyle, yön seçme yöntemleriyle, örgütüyle, hedefleri

ve görevleriyle de en «yanlışsız», en planlı ve en tamamlanmış devrimdir. İşte bu iki ucun birleşmesi Devrimimizin ruhunu, onun iç benliğini meydana getirmektedir.

Daha ihtiyatlıların kafalarında sakladıklarını diline aktaran Çukovski, Fütüristler üstüne yazdığı broşürde Ekim Devrimi'nin temel zayıflığını şöyle anlatıyor: «O, dış görünüşüyle şiddetli ve yıkıcıdır, ama özünde hesaplı, zeki, kurnazdır.» Bunlar sadece şiddetli, sadece yıkıcı olan bir devrimi eninde sonunda tanıyacaklardı. Kendileri ya da torunları soy kütüklerini bu devrimde bulacaklardı belki de, çünkü hesaplı ve zeki olmayan bir devrim hiçbir zaman işini tam yapamayacaktı, yani sömürülenlerin sömürenler üzerindeki zaferini hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek ve uşak sanatı ile uşak eleştirisinin altında yatan maddi temeli hiçbir zaman yokedemeyecekti. Daha önceki bütün devrimlerde kitleler şiddetli ve yıkıcı olurken, burjuvazi hesaplı ve kurnaz davranmış ve bu sayede zaferin meyvelerini toplamayı becermiştir. Bay estetler, romantikler, öğeciler, gizemciler ve usta eleştirmeciler, kitlelerin coşkulu ve özverili davrandıkları ama hiçbir politik hesaba girmedikleri bir devrimi rahatlıkla kabul edebileceklerdi. Böyle bir devrimi, yerleşik bir romantik töreye uygun bir tarzda kutsayacaklardı. Yenilmiş bir işçi devrimi, o galibin ardına takılacak olan sanat tarafından ihtişamlı bir estetik kabul görecekti. Rahatlatıcı bir perspektif, gerçekten! Ama biz başarıya ulaşmış bir devrimi yeğleriz, şimdi yenilenlerin kampında bulunan sanat tarafından tanınmasa da.

Herzen, Hegel'in doktrininin, devrimin cebiri olduğunu söylemişti. Bu tanımlama, Marksizm için daha da geçerlidir. Sınıf mücadelesinin maddeci diyalektiği, devrimin gerçek cebiridir. Dışsal gözle görülebilen alanda, kargaşa, seller, biçimlenmemişlik, sınırsızlık vardır. Ama bu, ardarda gelen aşamaları önceden görülebilen, hesaplanan ve ölçülen bir kargaşadır. Bu aşamaların ardarda gelişlerinin düzenliliği, çelik gibi formüllerin içinde yakalanmış ve bu formüllerle hesaplanmıştır. İlk öğelerin

kargaşasında bir körlük uçurumu vardır. Ama yönlendirici politikanın özelliği, duru bir düşünce ve uyanıklıktır. Devrimci strateji bir ilk öğe gibi biçimlenmemiş değil bir matematik formülü gibi eksiksizdir. Tarihte ilk kez, devrimin cebirini eylem halinde görmekteyiz.

Ama bu en önemli özellikler -duruluk, gerçekçilik, düşüncenin fiziksel gücü, amansız bir iç-tutarlılık, bir çizgi açıklığı ve sağlamlığı, ki tümü de köyden değil sanayiden, kentten, onun ruhsal gelişiminin en son noktalarından gelir- Ekim Devriminin belli başlı çizgileridir ve «yol arkadaşlarına» da tümüyle yabancıdır. Onların sadece «yol arkadaşları» olmolarının nedeni de bundan başkası değildir. Ve birinin bunu onlara, Devrim'de bulunan bu açıklık ve duruluk adına söylemesi gerekmektedir.

«DEĞİŞEN SINIRTAŞLARI» GRUBU

«Deşiğen Sınırtaşları» grubunun dergisi olduğu bilinen «Rusya»da Lejnev olanca gücüyle (ki fazla değildir) genel olarak bütün «Değişen Sınırtaşları» grubuna saldırıyor. Onları gecikmiş bir Slavofillik'le suçluyor ve haksız da değil hani. Evet, bu grup bu konuda biraz kabahatlidir. «Değişen Sınırtaşları» grubunun Devrim'ie bağ kurma çabaları övgüye değerdir ama bunun için kullandıkları ideolojik gereçler de pek hantal kalmaktadır. Hattâ Lejnev'in bu beklenmedik çıkışının yerinde olduğu kanısına bile varılabilir. Ama değildir. Lejnev cesaretle ve kendinden emin bir tavırla Devrim'den gittikçe uzaklaşırken, «Değişen Sınırtaşları» grubu, umutsuzca ve beceriksizce çırpınmakla birlikte, renk değiştirmekte ve Devrim'e yaklaşıyora benzemektedir. Eğer Lejnev, Kiuçnikov'un ve Poteçin'in gecikmiş ve pek de düşünülmemiş Slavofilizm'inden rahatsız oluyorsa, aslında meselenin Slavofilizm oluşundan değil ideoloji oluşundandır bu. O kendini bütün ideolojilerden kurtarmak istiyor. Bunu da, hayatın hakkını vermek diye adlandırıyor.

Makalenin bütünü son derece diplomatik bir şekilde kurulmuş ve virgülüne kadar tasarlanmıştır. Yazar Devrim'i ve bu arada onu yapan kuşağı harcamaktadır. Tarih felsefesini, adeta sorun şu anda Sovyet Rusya'da yetişmekte olan yeni kuşağı eskilere karşı, idealist demokratlara, doktrinlere ve benzerlerine (Lejnev bunların arasına Kadet'leri, Sosyal Devrimcileri ve Menşevikleri de katıyordur) karşı korumakmış gibi kurmaktadır. Ama kabul ettiği ve kanatlarının altına aldığı bu yeni kuşak nedir? İlk bakışta bunun demokrat ideolojiyi ve onun bütün masallarını sertçe bir kenara atan, Sovyet rejimini yerleştiren ve Devrimi iyi ya da kötü hâlâ sürdürmekte olan şu çok iyi tanıdığımız kuşak olduğu sanılır. İlk bakışta böyle gözükür ve Lejnev'in de böyle göstermesinin çok ince bir psikolojik nedeni vardır: bu şekilde okurun güveni çok daha kolay kazanılmakta ve dolayısıyla daha sonra onu kendi avucunun içine almak da işten bile olmamaktadır. Makalenin ikinci bölümünde ise iki değil üç kuşak olduğu anlaşılır: Devrim'i hazırlayan ama genel kurala uygun olarak onu gerçekleştiremeyen kuşak; Devrim'in «kahramanlık» ve «yıkıcılık» görevlerini yerine getiren kuşak; üçüncü olarak da, yasaları yıkmayan ama yerine getiren kuşak. Bu yeni kuşak biraz belirsizce ama o kadar da kurnazca; ikna edici bir biçimde tanımlanmaktadır. Bunlar güçlü, önyargılardan uzak ve hiçbir fazlalık taşımayan güçlü insanlardır. Lejnev'e göre bütün ideolojiler birer fazlalıktır. Bilmez misiniz ki, Devrim de genel olarak hayat gibi, **«tıpkı bir ırmağın akışı, bir kuşun ötüşü gibi yapılır ve kendi içinde teleolojik değildir.»** Bu felsefi bayağılığa, Devrim'in doktrinerlerinden tarafa baş sallamalar eşlik etmektedir; bunların arasında da bir devrim teorisiyle silahlanmış ve Devrim'in önünde belirli hedefler ve yaratıcı görevler gören herkes bulunuyordur. Gerçekten, hayatın «kendi içinde» teleolojik [erekli, amaçlı-çı] olmaması ve tıpkı bir ırmağın aktığı gibi yaratılması ne demektir? Hangi hayattır burda sözkonusu olan? Sorun fizyolojik metabolizmayla ilgiliyse, bu söz aşağı yukarı doğ-

rudur, ama burda bile insan, mutfak sanatı, halk sağlığı, tıp bilimi, vb. adı altında teleolojiye başvurmaktadır. Onun hayatıyla akan bir ırmak arasındaki ayrım da budur. Ne var ki hayat fizyolojiden daha yüksek kimi şeyleri de içerir. İnsan emeği, insanı hayvandan ayıran olgunun ta kendisi, bütünüyle teleolojiktir; ussal olarak kullanılan enerjinin dışında emek yoktur. Ve emeğin de insan hayatında bir yeri vardır. Sanat erekbilimseldir, hatta en «katıksız»ı bile, çünkü büyük amaçlardan koptuğu takdirde, sanatçı tarafından ne kadar derinden ve bilinçsizce duyulursa duyulsun, basit bir oyun haline gelip soysuzlaşacaktır. Politika cisimlenmiş erekbilimdir. Devrim de, milyonluk kitleleri eyleme geçiren, yoğunlaşmış politikadır. Erekbilim olmadan nasıl olabilir Devrim?

Bu bağlamda Lejnev'in Pilnyak'la ilişkisi de son derece anlamlıdır. Lejnev, Plinyak'ın gerçek bir sanatçı olduğunu, nerdeyse Devrim'in sanat alanındaki yaratıcısı olduğunu ilan ediyor. «Onu algıladı, onu kendi içinde taşıdı ve taşıyor.»... Pilnyak boşuna suçlanıyor, diyor Lejnev, Devrim'i öğesel'e indirgemekle. Bu Pilnyak'ın sanatçı gücünü yapan şeydir zaten. «Pilnyak Devrim'i dışardan değil içerden kavradı, ona dinamizm verdi, onun organik doğasını açıkaldı.» Evet ama, Devrim'i içerden anlamak sözüyle kasdedilen nedir? Devrim'e, onun en büyük dinamik gücünün, işçi sınıfının gözleriyle bakmak anlamına gelir bu. Ya Devrim'e dışardan bakmak ne demektir? Devrim'de sadece bir öğe, kör bir süreç, bir kar fırtınası, bir olgular, insanlar ve gölgeler kargaşası görmek demektir. Ona dışardan bakmanın anlamı budur. Ve Pilnyak da ona böyle bakmaktadır.

Soyut düşünen bizlerin tersine Pilnyak sözümona «Rusya'nın ve Devrim'in sanatsal bir sentezini vermiştir.» Peki, Rusya ile Devrim'in bir «sentezi» nasıl yapılabilir? Devrim dışardan mı, yandan mı görülmüştür? Devrim Rusya'nın malı değil midir? Onları birbirinden ayırmak ve sonra da Rusya'yı Devrim'in karşısına dikmek ve böylece

onları sentezleştirmek mümkün müdür? Bu insanlı içinde bulunduğu yaşın sentezinden, kadınla doğum sürecinin sentezinden sözetmeye benzer. Şunu da soralım: Sözlerin ve kavramların bu çok garip bileşimi nerden çıkmaktadır? Devrim'e bu dışardan ve yandan yaklaşımdan. Onlar için Devrim dev boyutlu ama beklenmedik bir olaydır. Rusya, geçmişi ve içinde taşıdığı geleceği ile birlikte gerçek Rusya değil, onların tutucu bilincine depo edilmiş ve başlarına gelen Devrim'le barışamayan, alışılmış ve muhtemel Rusya'dır. Böylece bu insanlar da, Rusya ile Devrim'i «sentezleştirmek» ama ruhsal ekonomilerine de zarar vermemek için mantık ve psikoloji çabasına, hem de epeyce büyük bir çabaya gerek duyarlar. Eksiklikleri ve zayıflıklarıyla Pilnyak gibi bir sanatçı onlar için biçilmiş kaftandır. Devrimci erekliliği yadsımak, gerçekte Devrim'i geçici bir köylü isyanına indirgemektir. İşte «yol arkadaşları» adını verdiğimiz yazarların çoğunluğunun Devrim'e bilinçli ya da bilinçsiz yaklaşımları da böyle olmaktadır. Puşkin, bizim halk hareketimizin usdışı ve acımasız bir isyan olduğunu söylemişti. Kuşkusuz bu bir soylunun tanımıdır, ama bir soylunun görüş açısının sınırları içinde de çok yerinde ve derindir. Devrimci hareket köylü özelliğini koruduğu sürece, Lejnev'in deyimiyle «erekbilimsel» Puşkin'in deyimiyle de «ussal» olamaz. Köylülük, tarihte hiçbir zaman genel politik hedeflere yükselememiştir; köylü hareketleri de her zaman ya bir Pugaçev ya da bir Stenka Razin'le sonuçlanmış ve bastırılmış ya da başka sınıfların mücadelesi için bir temel, bir dayanak olmuştur. Hiçbir yerde katıksız bir köylü devrimi olmamıştır. Bir köylülük ne zaman öndersiz kalmışsa (gerek eski devrimlerdeki gibi burjuva demokrasisinin önderliğinden, gerekse bizdeki gibi proletaryanın önderliğinden), giriştiği hareket varolan rejimi sadece sarsmış ama hiçbir zaman planlı bir yeniden örgütlenmeyle sonuçlanmamıştır. Devrimci bir köylülük, bir hükümet yaratmayı hiçbir zaman başaramamıştır. Mücadelesinde gerilla çeteleri kurmuş, ama hiçbir zaman merkezileşmiş bir devrimci ordu yarata-

mamıştır. Yenilgilerle karşılaşmasının nedeni de bu olmuştur. Hemen hemen bütün devrimci şairlerimizin Pugaçev ve Stenka Razin'e dönmeleri ne kadar anlamlı! Vasili Kamenski, Stenka Razin'in şairidir, Yessenin de Pugaçev'in. Kuşkusuz şairlerin Rus tarihinin bu dramatik anlarından esinlenmeleri kötü değildir, ama Devrimimize onu kör isyanlara, öğesel (elemental) ayaklanmalara indirgemenin dışında başka türlü yaklaşamamaları ve böylece de Rus tarihinin yüz ya da yüzelli yıllık bir parçasını sanki hiç olmamış gibi silmeleri kötü, hem de çok kötüdür. Pilnyak'ın dediği gibi, «köylü hayatı bilinir - çalışmak için yemek, yemek için çalışmak ve bunun yanısıra da, doğmak, doğurmak ve ölmek.» Tabiî bu, köylü hayatının kabalaştırılmasıdır. Ama sanatsal açıdan meşru bir kabalaştırma. Çünkü Devrimimiz, eğer hayatın bilinçli, ussal, amaçlı ve dinamik ilkesi adına, hayatın öğesel, duygusuz, biyolojik otomatizmine karşı, yani eski Rus tarihimizin köylü kökenlerine karşı, onun amaçsızlığına, ereksizliğine karşı, «Savaş ve Barış» ta Tolstoy'un Karatayev'inin «kutsal» ve budalaca felsefesine karşı çılgın bir isyan değilse başka nedir? Eğer biz bunu Devrim'den çekip alırsak, Devrim kendisi için yakılmış kandillere değmeyecektir ki, bilindiği gibi, onun için kandillerden çok daha büyük şeyler de yakılmıştır.

Bununla birlikte, Pilnyak'ın, hattâ Lejnev'in görüş açısının, köylülüğün Devrim'e yaklaşımını temsil ettiğini söylemek, yalnız Devrim'e değil köylülüğe de iftira etmek olacaktır. Hayır, bizim asıl büyük tarihsel başarımız, bizzat köylünün, beceriksizce, nerdeyse bir ayı gibi, duraklamalar ve gerilemelerle, eski, us dışı, anlamsız hayattan kendini koparmasında ve bilinçli yeniden kuruluşun dünyasına ağır ağır çekilmesinde yatmaktadır. Karatayev'in felsefesinin yokolması ve ardında hiç iz bırakmaması için yıllar geçmesi gerekecektir, ama bu süreç şimdiden başlamıştır, üstelik iyi de başlamıştır. Lejnev'in görüş açısı köylününki değildir: bu, kendi bugünkü durumunu açığa vurmak istemediği için dünkü köylünün arkasına sakla-

nan filisten aydının görüş açısıdır. Bu ise pek sanatsal bir davranış değildir.

«NEO-KLASİSİZM»

Sanat, tabiî, kehanet demektir. Sanat yapıtları, önsezilerin cisimlenmesidir; dolayısıyla devrim öncesi sanat da Devrim'in asıl sanatıdır. Gerici düşüncelerle dolu «Şipovnik» dergisinde, Muratov ve Efros, her birl kendi tarzında ama aynı sonuçlara vararak bu felsefeyi işlemektedirler. Savaş'ın ve Devrim'in maddi koşullarda ve sınıfların bilincinde hazırlandığı tartışmasız doğrudur. Bu hazırlanışın sanatta değişik yollardan yansıdığı da kesinlikle doğrudur. Ama ne olursa olsun, devrim öncesi sanatıydı bu, fırtınadan önceki durgun, rahat burjuva enteliCensiya'nın sanatı. Oysa biz, Devrim tarafından yaratılan ve artık yeni «önsezilerini» Devrim'den alırken bir yandan da onu besleyen Devrim sanatından sözediyoruz. Bu sanat geçmişte değil gelecektedir henüz.

Devrim'in ilk yıllarında sanatın çölü andıran alanında nerdeyse rakipsiz bir saltanat süren Fütüristler ve Kübistler, başlangıçta tuttukları yerlerden itilmiş buldular kendilerini. Bu sadece Sovyet bütçesinin kısılmasından değil, bu sanatçıların kendilerinin de, çok büyük sanatsal sorunlarını çözmek için yeterli kaynaklara sahip olmayışlarından ileri geliyordu. Şimdi de Klasisizm'in yolda olduğunu duyuyoruz. Dahası, Klasisizm'in sanatının Devrim'in sanatı olduğunu duyuyoruz. Hattâ, Klasisizm'in «Devrim'in çocuğu ve özü olduğunu» (Efros) öğreniyoruz. Bunlar, çok neşeli sesler kuşkusuz. Garip olan şey, Klasisizmin Devrim'le olan akrabalığını dört yıllık bir düşünmeden sonra hatırlayışıdır. Bu klasik bir ihtiyatlılık gerçekten. Ama, Akhmatova, Verkhovski, Leonid Grosmann ve Efros'un Neoklosisizm'lerlnin «Devrim'in çocuğu ve özü olduğu» o

kadar doğru mudur acaba? Devrim'in «özü» sözkonusu olduğu sürece, bu, fazla ileri gitmek olur. Ama nasıl NEP bir anlamda Devrim'in çocuğuysa, Neoklasisizm de öyle «Devrim'in çocuğu» sayılamaz mı acaba? Bu soru biraz beklenmedik, hattâ yersiz gelebilir. Ama aslında çok yerindedir. NEP, «Değişen sınırtaşları» grubuyla ülke dışında bir yankı bulmuştur; ayrıca şimdilerde de değişmenin teorisyenlerinin Devrim'in «özü»nü benimsediği yolunda güzel haberler gelmektedir. Bunlar Devrim'i güçlendirmek ve onun fetihlerine bir düzen vermek istemektedirler ve sloganları da «devrimci tutuculuk»tur. Bizim için NEP, genel doğrultusuyla yükselmekte olan Devrim'in yörüngesinde geçici bir değişikliktir; oysa onlar için, bu değişiklik, yörüngenin esas çizgisidir. Bizim için tarihin treni henüz hareket etmiştir ve bu değişiklik de su ve yakıt ikmali yapmak için kısa bir duraklamadır. Onlarsa, tam tersine, hareketin kargaşası ve düzensizliği nihayet bir son bulmuşken bu duraklama halinin sürdürülmesi gerektiğini düşünmektedirler. NEP «Değişen Sınırtaşları» grubunu doğurmuştur; neo-Klasisizmin «Devrim'in çocuğu» olduğu keşfine yol açan da NEP'tir. **«Biz canlıyız; atar damarlarımızda nabzımız düzenli, kuvvetli ve yaşanan günün ritmiyle uyum içinde vuruyor, ne uykumuzu ne de iştahımızı yitirdik, çünkü geçmiş, artık geçmişte kalmıştır»...** Güzel söylenmiş. Hattâ belki yazarın kendisinin amaçladığından da iyi söylenmiş. Evet, gördüğünüz gibi, geçmiş artık geride kaldı diye iştahlarını yitirmiş falan değiller! «İştahlı çocuklar!» demek zorunda kalıyor insan. Ama Devrim de, onun yüzünden uykularından olmadılar ve sınırın öte yakasına kaçmadılar diye bu şairleri hemen benimseyecek kadar kolayından tatmin oluyor değildir. Akhmatova'nın, neden Rusya'yı bırakıp gitmediğine ilişkin güçlü dizeleri vardır. Gitmediği de çok iyi olmuştur. Ama Akhmatova'nın kendisi, şiirlerinin Devrim şiiri olduğunu pek sanmıyordur ve Neoklasik manifesto'nun yazarı da biraz fazla acele etmektedir. Devrim yüzünden uykusuz kalmamak, Devrim'in «özü»nü kavramakla bir değildir.

Fütürizm'in Devrim'in üstesinden gelemediği doğrudur, ama belli bir anlamda, Devrim'e paralel olan içsel bir çabalaması da vardır. Fütüristlerin en iyileri ateşin içine atılmışlardır ve belki hâlâ öyledirler. Oysa Neoklasisizm iştahını yitirmemektedir, o kadar. Neoklasisizm, NEP'in şu üvey kardeşi «Değişen Sınırtaşları» grubunun şiirine çok benzemektedir.

Ve bu da çok doğaldır. Eğer Fütürizm, Devrim'in düzensiz dinamizmine gönlünü kaptırdı ve kendini kelimelerin kaotik dinamimizmi ile ifade etmeye çalıştıysa, Neoklasisizm de barış ihtiyacını, dengeli biçimler ve yanlışsız imla ihtiyacını dile getiriyordu. «Değişen Sınırtaşları» grubunun dilinde, buna «devrimci tutuculuk» adı verilebilir.

MARİETTA ŞAGİNYAN

Marietta Şaginyan'ın Devrim karşısındaki iyi niyetli hattâ «yakınlık duyan» tutumunun kaynağı, bugün iyice belli olduğu gibi, devrimcilikle hiç ilgisi olmayan, en Asyatik, en edilgin, en Hristiyan ve boyun eğici bir görüş açısında yatar. Şaginyan'ın yakın zamanlarda yayımlanan romanı «Bizim Kaderimiz», bu görüş açısına iyi bir örnektir. Burda herşey psikoloji, hem de kökleri dine kadar giden transsendental (deneyüstü) psikolojidir. Roman, «genel olarak» karakterle, zihin ve ruhla, noumenal (duyularla kavranamayan) kader ve fenomenal (duyularla kavranabilen) kaderle, baştan sona psikolojik bilmecelerle doludur ve bütün bunların üstüste yığılışını fazla korkunç göstermemek için de, olaylar bir ruh hastaları sanatoryumunda geçmektedir. Romanda, aynı zamanda kocaların ve babaların en soylusu ve pek az raslanan bir Hristiyan olan kusursuz bir profesör var; kadınsa biraz basit ama İsa durumuna yücelttiği kocasıyla olan birliği tam; kız isyan etmeye çalışıyor ama daha sonra Tanrı adına küçük düşürüyor kendini; bütün hikayenin anlatılmasının

nedeni olan genç bir psikiyatrist, bu aileyle tam bir uyum içinde; zeki, yumuşak ve dindar bir adam bu. Sonra, İsveç'ce bir adı olan, son derece soylu bir ruha sahip, tevazusu içinde akıllı, herşeyi sabırla karşılayan ve tanrıya boyun eğen genç bir teknisyen. Sonra Leonid, son derece zeki, son derece dindar ve tabiî mesleğine uygun olarak Tanrıya son derece bağlı. Ve hepsinin çevresinde de deli ve yarı deli insanlar ki, bunlarla da bir yandan Profesör'ün anlama gücü ve derinliği ortaya çıkarken, bir yandan da deli insanların bulunmadığı bir dünya yaratmayı beceremeyen Tanrı'ya boyun eğme zorunluluğu kanıtlanıyor. Ayrıca olaylara bir ateist olarak giren ve tabiî herkes gibi Tanrı'ya boyun eğmeyi öğrenen bir genç psikiyotrist daha var. Bu kahramanlar kendi aralarında, Profesör'ün şeytana inanıp inanmadığını, ya da onu kişisel olmayan bir kötülük olarak kabul edip etmediğini tartışıyorlar ve sonunda şeytansız da yaşayabileceklerine inanmaya başlıyorlar. Kapakta, 1923 Moskova ve Petrograt yazılı! Şu delik deşik dünyada neler olmuyor ki!

Şaginyan'ın keskin kavrayışlı, iyi huylu ve dindar kahramanlarına insan yakınlık değil, ama zaman zaman bulantıya da dönüşen tam bir ilgisizlik duyuyor. Ve bu, kullandığı ucuz dile ve fazla taşralı mizahına rağmen usta bir yazar karşısında olduğumuzu farketmemize rağmen böyle oluyor. Dostoyevski'nin dindar ve boyun eğmiş kişilerinde bile bir sahtelik vardır, çünkü insan bu kişilerin yazara yabancı olduğunu seziyordur. Dostoyevski bunları büyük ölçüde kendine karşı bir antitez olarak yaratmıştır, çünkü O'nun, vefasız Hristiyanlığında bile herşeye karşı tutkulu ve kötü huylu bir tutumu vardır. Oysa Şaginyan gerçekten iyi niyetli görünür, bu iyilik sadece evcil bir iyilik de olsa. O, bilgisinin bolluğunu ve olağanüstü psikolojik kavrayış gücünü, evcil görüş açısının çerçevesi içine hapsetmiştir. Kendisi de bunu kabul etmekte ve açıkça söylemektedir. Ama Devrim hiç de ev-içi bir olay değildir. İşte Şaginyan'ın kaderci boyun eğişinin zamanımızın ruhuna ve anlamına bu kadar açıkça ters düş-

mesinin nedeni de budur. Ve onun akıllı ve dindar kişileri de, kelimeyi hoşgörün bu yüzden taassup kokmaktadırlar.

Edebiyat anılarında Şaginyan, her yerde ve her zaman kültür için mücadelenin zorunluluğundan sözeder; eğer insanlar yere sümkürüyorlarsa, onlara mendil kullanmayı öğretmelidir. Bu doğrudur ve bugün, halkın esas ağırlığının ilk kez bilinçli olarak kültürü yeniden kurmaya başladığı bir sırada da cesaretli bir çıkıştır. Ama mendile alışık olmayan (mendili olmadı ki hiç) ve tanrısal buyruklar budalalığına nihayet bir son veren ve doğru insan ilişkilerinin kurulması için bir yol bulmaya çalışan yarı-ümmi proleter, kendi gizemci mendillerine filozofça sümküren ve bu estetik olmayan davranışı da en karmaşık estetik oyunlarla ve bilimden gizlice ve korkakça ödünç almalarla çetrefilleştiren o eğitim görmüş gericilerden (her iki cinsinden de) çok daha kültürlüdür.

Şaginyan, varlığının özünde devrime karşıttır. Onu Devrim'le uzlaştıran o kaderci Hristiyanlığı, eve ait olmayan herşeye karşı evcil ilgisizliğidir. O sadece bir arabadan başka bir arabaya geçmiş ve geçerken de bagajını ve felsefi elörgü torbasını birlikte götürmüştür. Herhalde bu şekilde bireyselliğini daha çok güvence altına alacağını düşünmüştür. Ama bu bireysellik torbasından tek bir yün ipi bile yukarıyı göstermemektedir.

Üçüncü BÖlüm

ALEKSANDR BLOK

Blok, bütünüyle Ekim öncesi edebiyata aitti. Blok'un itkileri - ister fırtınalı bir gizemciliğe, ister devrime doğru - boş bir uzayda değil, eski Rusya'nın onun toprak beylerinin ve aydınlarının kültürünün yoğun atmosferinde ortaya çıkar. Blok'un sembolizmi bu en yakın ve iğrenç atmosferin yansımasıydı. Bir sembol, bir gerçekliğin genelleştirilmiş bir imgesidir. Blok'un lirikleri, romantik, sembolik, gizemci, biçimlenmemiş ve gerçek dışıdır. Ama arkalarında belirli biçimleri ve ilişkileri olan son derece ger-

çek bir hayatı varsayarlar. Romantik sembolizm, hayatın somutluğundan, onun bireysel çizgilerinden, belirli adlarından soyutlanma anlamında bir uzaklaşmadır hayattan; sembolizm alttan alta da, hayatı dönüştürmenin ve yüceltmenin (süblimasyon) bir yoludur. Blok'un parıltılı, fırtınalı ve biçim almamış şiirleri, belirli bir çevreyi ve dönemi, hayat tarzıyla, kurallarıyla, yaşama ritmleriyle birlikte yansıtır; ama bu dönemin dışında da, bulut parçacıkları gibi havada asılı kalır. Bu lirik şiirin ömrü, kendi zamanının ve yazarının ömründen fazla olmayacaktır.

Blok Ekim öncesi edebiyata aitti, ama «Onikiler»i yazdığı zaman bunu aştı ve Ekim'in dünyasına girdi. Bu yüzden, Rus edebiyat tarihi içinde özel bir yeri olacaktır onun.

Blok'un, onun anısının çevresinde uçuşup duran ve onun Mayakovski'deki yeteneği nasıl farkettiğini ve Gumilev'in karşısında hiç gizlemeye gerek görmeden nasıl esnediğini bugün bile anlayamayan (dindar budalalar!) şu şair ve yarı-şair cinler tarafından karanlığa itilmesine ve unutturulmasına izin verilmemelidir. Lirik şairlerin en «katıksızı» Blok, katıksız sanattan sözetmez ve şiiri hayatın üstüne çıkarmazdı. Tam tersine, **«sanat, hayat ve politikanın birbirlerinden ayrılmaz ve bölünmez olduğunu»** görüyordu. 1919'da yazdığı «Misilleme»nin önsözünde, **«Belli bir zamanda hayatın bütün alanlarında görebildiğim olguları bir araya getirmeye alışkınım ve bunların her zaman için müziksel bir uyum içinde olduklarından da kuşkum yok,»** diyordu Blok. Bu, kendine yeten bir estetizm'den, sanatın toplumsal hayattan bağımsız olduğu yolundaki bütün saçmalıklardan daha büyük, daha güçlü ve daha derindir.

Blok aydınların değerini biliyordu: **«Herşeye rağmen enteliçensiya'nın akrabasıyım,»** diyordu, **«ama enteliçensiya da her zaman olumsuz olmuştur. Eğer Devrim'e katılmadıysam, Savaş'a katılmak benim için büsbütün değersizdir.»** Blok, «Devrim'e katılmadı», ama ruhsal doğrultusunu ondan aldı. Daha 1905 Devrim'inin yaklaşması,

Blok'a fabrikaları açacak ve sanatını ilk kez lirik bulanıklığın üstüne çıkaracaktı. Birinci Devrim, onun ruhuna girdi ve onu bireyci kendine yeterlilikten ve gizemci gönül rahatlığından söküp aldı. Blok, iki Devrim arasındaki reaksiyon dönemini bir ruhsal boşluk olarak yaşadı; dönemin amaçsızlığı, kan yerine kızılcık şurubunun aktığı bir sirk gibi geliyordu ona. **«Birinci Devrim'den hemen önceki yılların gerçek gizemci alaca karanlığından»** ve **«Devrim'i izleyen yılların gerçek dışı gizemci akşamdan kalmalığından»** sözediyordu («Misilleme»). İkinci Devrim, ona bir uyanma, hareket, amaç ve anlam duygusu verdi. Blok, Devrim'in şairi değildi. O, Devrim öncesi hayatın ve sanatın budalaca çıkmazında tükenip gitmekteyken, Devrim'in tekerleğine tutunmayı başardı. Blok'un en önemli ve kendinden sonraki çağlara da kalacak tek yapıtı olan «Onikiler», bu ilişkinin ürünüdür.

Blok, kendisinin de söylediği gibi, bütün hayatı süresince kargaşayı içinde taşıdı. Bunu anlatış tarzı bulanıktı, tıpkı hayat felsefesinin ve liriklerinin topluca biçimlenmemiş ve bulanık olduğu gibi. Onun kaos olarak hissettiği şey, gerçekte Blok'un en büyük olayların hazırlandığı ve sonra da zincirlerinden boşandığı bir çağda, özneli ve nesneli birleştiremeyişi ve ihtiyatlı gergin iradesizliğiydi. Blok, geçirdiği bütün değişimler içinde, gerçek bir dekadan olarak kaldı: yalnız, kelimenin geniş tarihsel anlamında dekadan, dekadan bireycilik ile yükselme çağındaki burjuvazinin bireyciliği arasındaki zıtlık açısından dekadan.

Blok'taki kaygılı kaos hali, iki ana yöne doğru çekiliyordu: gizemcilik ve devrimcilik. Ama bunların ikisinde de nihai bir çözüm bulamıyordu. Onun dini, lirikleri gibi emredici değil, bulanık ve güçsüzdü. Şairin üstüne bir olgular fırtınası, bir jeolojik olaylar çığı gibi inen Devrim, bitkin ve önseziler içinde kendini harcamakta olan Devrim öncesi Blok'u yalanladı, daha doğrusu bir kenara itiverdi. Yıkımın gürültülü ve soluksuz müziği içinde, bireyciliğin sivrisinek gibi vızıldayan, ince sesini boğdu. Bu

noktada bir tercih yapmak gerekiyordu. Gerçi salon şairleri, hiçbir şeyi seçmeden cıvıltılarını sürdürebilirlerdi, buna sadece hayatın zorlukları karşısında sızlanmalarını eklemeleri yeterliydi. Ama içinde bulunduğu dönemle büyülenen ve bu dönemi kendi içsel diline tercüme eden Blok'un seçmesi gerekiyordu ve «Onikiler»i yazarak da seçimini yaptı.

Bu şiir hiç tartışmasız Blok'un en büyük başarısıdır. «Onikiler», aslında yokolan geçmiş için bir umutsuzluk çığlığıdır ama, yine de, yaklaşan gelecek için beslenen umuda kadar uzanan bir çığlıktır bu. Dehşetli olayların müziği Blok'u esinlemişti. Bu müzik ona şöyle der gibiydi : «Şimdiye kadar yazdığın hiçbir şey tutarlı değildi. Yeni insanlar doğuyor. Bunların yürekleri de yenidir. Yazdıklarına ihtiyaçları yoktur. Eski dünya karşısındaki zaferleri, aynı zamanda sana karşı, sadece eski dünyanın ölümün eşiğinde çektiği azabı dile getiren şiirlerine karşı da bir zaferdir.» Blok bunu işitti ve kabul etti; ve bunu kabul etmek kolay olmadığı, kendi inanç eksikliğine devrimci inancında bir dayanak aradığı, ve kendini güçlendirmek ve inandırmak istediği için de, arkasındaki bütün köprüler yansın diye en aşırı imgelerle dışa vurdu Devrim'i kabullenişini. Blok, devrimci dönüşümü sevimli göstermek için en küçük bir çaba bile harcamaz. Tam tersine, onu en kaba biçimleri içinde ve sadece en kaba biçimleri içinde alır - orospuların bir grevi, söz gelimi, Katka'nın bir Kızıl Muhafız tarafından öldürülüşü, bir burjuva evinin yağmalanması - ve, **Ben bunu kabul ediyorum**, der; bütün bunları İsa'nın hayır dualarıyla kızıştırıcı bir şekilde kutsar, hattâ İsa'nın sanatsal görüntüsünü kurtarmak için de ona Devrim'de bir dayanak arar.

Yine de, bir Devrim şiiri değildir «Onikiler». Devrim'in safına geçen bireyel sanatın kuğu şarkısıdır. Bu şiir kalacaktır. Blok'un alacakaranlık lirikleri geçmişe düşmüşlerdir ve bir daha da geri dönmeyeceklerdir çünkü eski zamanlar bir daha geri gelmeyecektir, ama «Onikiler» soğuk, zalim rüzgarıyla, pankartıyla, karda serilmiş yatan

Katka'sıyla, devrimci adımlarıyla ve bir uyuz köpeği andıran eski dünyasıyla kalacaktır.

Blok'un «Onikiler»i yazması ve ondan sonra da susması, artık dünyanın müziğini duyamaması, Blok'un kişiliğine bağlı olduğu kadar, 1918'de yakaladığı o olağanüstü «müziğin» kendisine de bağlıdır. Bütün geçmişten bu çarpıntılı ve dokunaklı ayrılma, şair için toptan bir kopuş olmuştu. Kendi organizmasını içerden kemiren süreçler bir yana, ancak devrimci olayların sürekli bir gelişmesi, bütün dünyayı kucaklayacak bir şiddetli sarsıntılar helezonu, Blok'un sanatına devam etmesini sağlayacaktı. Ama tarihin seyri, Devrim vurgunu bir romantiğin psikolojik gereksinmelerine ayak uydurmuyor. Hem, geçici kumlukların üzerinde ayakta kalabilmek için de, insanın başka türlü eğitilmiş olması, Devrim'e başka türlü inanması, onun sadece yükselişinin kaotik müziğini değil, yükselip alçalan ritmini de anlaması gerekir. Blok'ta bütün bunlar yoktu ve olamazdı da. Devrim'in bütün liderleri, psikolojileri ve davranışlarıyla ona çok yabancı olan insanlardı. Bu yüzden kendi içine çekildi ve «Onikiler»i yazdıktan sonra da sessizliğe gömüldü. Ruhsal olarak birlikte yaşadığı insanlar, akıllılar ve şairler, o her zaman «olumsuz» olanlar da, kindarca uzaklaştılar ondan. «Uyuz köpek» sözünü bağışlayamıyorlardı onun. Adeta bir hainmiş gibi Blok'la el sıkışmayı kestiler ve ancak ölümünden sonra onunla «barıştılar»; o zaman da «Onikiler»de umulmadık hiçbir şey olmadığını, şiirin Ekim'e değil eski Blok'a ait olduğunu, «Onikiler»deki bütün öğelerin köklerinin geçmişte olduğunu göstermeye çalıştılar: Bolşevikler, Blok'un kendilerinden olduğu gibi bir hayale asla kapılmamalıydılar. Blok'un öteki çeşitli yapıtlarından bu iddiaya destek bulunması zor değildir. Bunlarda, tam yetkinleşmelerini «Onikiler»de bulan ritimler, ses yinelemeleri, bentler vardır. Ama bireyci Blok'ta apayrı ritimler ve havalar da bulunabilir; ve tam da 1918'de, «Onikiler»in kırık müziğini kendi içinde (kuşkusuz kaldırımda değil, kendi içinde) bulan da, bu aynı Blok'tu. Bunun için, Ekim'in

kaldırımları gerekiyordu. Başkaları bu kaldırımdan dış ülkelere kaçtılar ya da kendi içlerindeki adalara taşındılar. Sorunun candamarı da budur ve işte bunun için Blok'u bağışlamayı reddetmişlerdir!

Öfkeden kudurur ya bütün doygunlar,
Önemli midelerinin zevki de gitti gider,
Yem tekneleri de çevrilir mi sana
Endişe hüküm sürer berbat domuz ahırlarında.

(A. Blok, «Doygunlar»)

Yine de, «Onikiler» bir Devrim şiiri değildir; çünkü, herşeye rağmen Devrim'in bir öğe olarak anlamı (eğer Devrim'i bir öğe olarak düşünmeyi kabul edecek olursak) çıkmaza itilmiş bireyciliği serbest bırakması değildir. Devrim'in içsel anlamı, bu şiirin dışında kalmaktadır. Şiirin kendisi, kelimenin fizikteki anlamıyla, eksantriktir [ekseni merkezden geçmeyen, dış-merkezli-çn.]. İşte bu yüzden Blok şiirini İsa'yla taçlandırır. Ama İsa Devrim'e değil, Blok'un geçmişine aittir sadece.

Eichenwald, «Onikiler»e ilişkin burjuva değerlendirmesini dile getirirken, Blok'un kahramanlarının davranışlarının «yoldaşlara» özgü olduğunu açık açık ve kindarca söylediğinde, üstlendiği görevi, yani Devrim'in iftiraya boğulmasını yerine getirmiş olmaktadır. Bir Kızıl Muhafız, kıskançlık yüzünden Katka'yı öldürür. Böyle bir şey olabilir mi, olamaz mı? Elbette olabilir. Ama böyle bir Kızıl Muhafız yakalanacak olsaydı, Devrim Mahkemesi tarafından mutlaka ölüme mahkum edilirdi. Terörizm'in korkunç kılıcını kullanan Devrim, onu bir Devlet tekeli olarak sertçe kendine saklar. Eğer Terör kişisel amaçlar için kullanılacak olsaydı, Devrim kaçınılmaz bir yıkıma sürüklenme tehlikesiyle karşı karşıya kalırdı. Daha 1918'in başından itibaren, Devrim anarşist isyankarlıklara bir son verdi ve gerilla savaşının çözülmekte olan yöntemlerine karşı da acımasız ve başarılı bir mücadele yürüttü.

«Şarap mahzenlerini açın; baldırı çıplakların bayramı bugün.» Ve böyle de oldu. Ama işte bu yüzden de hiç azımsanmayacak kanlı çatışmalar oldu, Kızıl Muhafızlarla sokak yağmacıları arasında! «Ayıklık», yazılıydı Devrim'in bayrağında. Devrim, davranışlarında ölçülü ve pehrizliydi, özellikle bu en şiddetli döneminde. Bu yüzden Blok'un verdiği, Devrim'in, hele hele onun öncüsünün değil, onunla birlikte ortaya çıkan ama özünde ona ters düşen olguların tablosudur. Şair, Devrim'i bu gibi olguların içinde de duyduğunu, onun genişliğini, soluk alışını, yüreğinin çatlarcasına çarpışını, uyanışı, göze alınan tehlikeyi, cesareti, bütün bunları duyduğunu ve bu yüz kızartıcı, duyarsız ve kanlı belirtilerde bile, (Blok'a göre, şahlanan İsa'nın ruhu demek olan) Devrim'in ruhunun yansıdığını söylemek ister gibidir.

Blok ve «Onikiler» hakkında yazılıp çizilenlerin belki de en olanaksızı, Bay Çukovski'nin yazılarıdır. Çukovski'nin Blok üstüne kitabı, öteki kitaplarından daha kötü değildir. Bu yazılar, dışsal bir canlılıkla birlikte, düşüncelere bir düzen verme gücünden yoksunluğu, sergilemede dengesizliği, bir taşra gazetesinin ritmini ve aynı zamanda da cılız bir bilgiçliği ve dışsal antitezlerden kalkarak genellemelere gitme eğilimini açığa vururlar. Ve Çukovski hep başkalarının görmediği birşeyi keşfediyordur. Başka hiç kimse «Onikiler»i, Devrim'in şiiri, şu Ekim'de meydana gelen Devrim'in şiiri olarak düşünmüş müdür, acaba, Hiç olur mu? Çukovski bize bununla ilgili herşeyi anlatacak ve Blok'u, «kamu oyu» ile barıştıracaktır. «Onikiler», Devrim'in değil, Devrim'e rağmen Rusya'nın şarkısını söylüyordur: «Burda, hiçbir şeyden çekinmeyen ve çirkin olan Rusya olduğu sürece çirkinlikte bile kutsallığı görmek isteyen inatçı bir milliyetçilik vardır.» (K. Çukovski, «Aleksandr Blok Üstüne Bir Kitap.») Demek ki Blok Rusya'yı Devrim'e rağmen, ya da daha kesin bir deyişle Devrim'in çirkinliğine rağmen kabul etmektedir. Görünüşe göre, böyle bir kanıtlama getirmektedir; hiç değilse bu, kesindir. Ama öğreniyoruz ki, aynı zamanda Blok hep (!) Dev-

rim'in şairi olmuştur, «ama şu anda cereyan eden Devrimin değil de, başka bir Devrim'in, ulusal ve Rusyalı bir Devrim'in...» Bu, iki ateş arasına düşmektir. Demek ki Blok «Onikiler»de Devrim'e rağmen Rusya'nın türküsünü değil bir devrimin türküsünü söylemiştir, ama meydana gelen Devrim'in değil, bir başkasının, kesin adresi yalnız ve yalnız Çukovski'ce bilinen bir başka devrimin türküsünü. Bu yetenekli arkadaş bunu şöyle koyuyor: «Onun şiirini yazdığı Devrim, çevresinde cereyan eden Devrim değil, başka, gerçek, tutuşmuş bir Devrim'di.» Ama, daha demin, yakıcı bir alevin değil çirkinliğin şiirini söylediğini ve bu çirkinliği de devrimci olduğu için değil bir Rus çirkinliği olduğu için anlattığını duymamış mıydık? Ve şimdi de, sadece bu bir Rus çirkinliğidir diye gerçek devrimin çirkinliği ile asla uzlaşmadığını, ama bir devrimin, başka, gerçek ve tutuşmuş bir devrimin şiirini söylediğini, çünkü bu devrimin varolan bir çirkinliğe karşı yöneltildiğini keşfediyoruz.

Vanka, Devrim'i savunması için sınıfı tarafından kendisine verilen tüfekle Katka'yı öldürür. Biz, bunun Devrim'e rasladığını ama Devrim'e ait olmadığını söyleriz. Blok'un şiirinde söylemek istediği ise şudur: Ben bunu da kabulleniyorum, çünkü burda da olayların dinamiğini ve fırtınanın müziğini duyuyorum. Nihayet, Blok'un yorumcusu Çukovski ortaya çıkar ve olayı açıklar: Katka'nın Vanka tarafından öldürülüşü, Devrim'in çirkinliğidir. Ama aynı zamanda, Vanka'nın cinayetinin ve evlerin yağmalanışının şiirini söylerken de, Blok, bir devrimin şiirini, ama bugünkü gerçek Rus Devrimi'nin değil, bir başka, daha gerçek, alev alev yanan bir devrimin şiirini söylemektedir. Çukovski bu gerçek ve tutuşmuş devrimin adresini bize yakında, pek yakında verecektir.

Ama, Blok için Devrim, gerçekteki haliyle Rusya'nın kendisiyse eğer, o zaman Devrim'i bir ihanet olarak gören «konuşmacı»nın anlamı nedir? Kenardan yürüyen rahibin anlamı nedir? «Uyuz bir köpeğe benzeyen eski dünya» ne demektir? Denikin'in, Milyukov'un, Çernov'un ve

göçmenlerin anlamı nedir? Rusya ikiye bölünmüştür. Devrim budur. Blok, bir yarıya «uyuz köpek» demiş, öteki yarıyı da elindeki dualarla, yani dizeler ve İsa'yla kutsamıştır. Ama Çukovski, bütün bunların bir yanlış anlama olduğunu söylüyor. Bu şarlatanlığa, bu düşünsel yoksulluğa, bu ucuz, kötü niyetli ve yüz kızartıcı gevelemelere diyecek birşeyimiz yoktur.

Elbette, Blok, bizlerden biri değil ama yaklaştı bize. Böyle yaparken de yarı yolda yıkıldı. Ama onun bu dürtüsünün sonucunda da, zamanımızın en önemli yapıtı ortaya çıktı. «Onikiler» şiiri, sonsuza kadar yaşayacaktır.

Dördüncü Bölüm

FÜTÜRİZM

Fütürizm Avrupa'lı bir olgudur ve Rus Formalist okulunun öğretilerine rağmen, kendisini sanatın sınırları içine kapatmayıp, özellikle İtalya'da, daha başlangıçta politik ve toplumsal olaylarla ilişki kurduğu için de bir hayli ilgi çekicidir.

Fütürizm, 1890'ların ortalarında başlayan ve Dünya Savaşına karışan tarihsel gelişmelerin sanattaki yansımasıydı. Kapitalist toplum, eşine rastlanmadık bir yirmi yıllık iktisadi bolluk yaşamıştı. Bu, zenginlik ve iktidar konu-

sundaki eski anlayışları çökertmiş ve yeni ölçüler, yeni olanaklılık ve olanaksızlık ölçütleri getirmiş, insanları yeni atılım ve deneylere itmişti.

Aynı zamanda, toplumsal hareket, resmi olarak, geçmişin otomatizmi ile besleniyordu. Diplomasi yamalarıyla silahlı barış, içi boş parlamenter sistemler, emniyet sübapları ve frenler sistemine dayalı dış ve iç politikalar; bütün bunlar, birlikte elektrikle yüklü havanın yaklaşan büyük patlamaların işaretini verdiği bir sırada şiirin üzerine çöküyordu. Fütürizm, bütün bunların sanattaki sıkıntılı «önsezisi» idi.

Tarihte birkaç kez yinelenen bir olgu, bir kez daha görülüyordu : herhangi bir özel kültür düzeyine ulaşamamış geri ülkeler, ileri ülkelerin gerçekleştirdiklerini kendi ideolojilerinde daha büyük bir güç ve parlaklıkla yansıtıyorlardı. Onsekizinci ve Ondokuzuncu Yüzyılların Alman düşüncesi, İngiltere'nin ekonomik, Fransa'nın da politik başarılarını böyle yansıtmıştı. Aynı şekilde, Fütürizm, en parlak anlatımını Amerika'da ya da Almanya'da değil de, İtalya ve Rusya'da buluyordu.

Mimari dışında, sanat ancak son çözümlemede teknik üstüne kuruludur; yani ancak tekniğin bütün kültürel üstyapıların temeli olması ölçüsünde bağlıdır tekniğe. Sanatın, özellikle söz sanatının maddi tekniğe pratik olarak bağımlılığı pek azdır. Gökdelenlerin, zeplinlerin ve denizaltıların şarkısını söyleyen bir şiir, bir Rus taşra kasabasının en uzak köşesinde, sarı kağıda ucu kırık bir kalemle de yazılabilir. Bu taşra kasabasının parıltılı hayalgücünü tutuşturmak için, gökdelenlerin, zeplinlerin ve denizaltıların Amerika'da varolması yeterlidir. Söz, eşyaların arasında en kolay taşınanıdır.

Fütürizm burjuva sanatının girdabında doğdu; başka türlü doğması da mümkün değildi. Şiddetli muhalif niteliği, bununla hiç çelişkili değildir.

Aydınlar son derece heterojendir. Aynı zamanda, tanınmış her sanat okulu da, iyi para getiren okul demektir. Bunlara, çok sayıda küçük toplarıyla bir takım man-

darin'ler başkanlık ederler. Genel bir kural olarak, bu sanat mandarinleri, okullarının yöntemlerini geliştirir ve en büyük inceliğe kavuştururken, aynı zamanda bütün barutlarını da tüketirler. Sonra kimi nesnel değişiklikler, bir politik ayaklanma ya da toplumsal bir fırtına olmayagörsün, işte o zaman gençler, askerlik çağına gelmiş dehalar, edebiyatın bohemleri ayaklanırlar ve bir yandan doygun ve bayağı burjuva kültürünü lanetlerken bir yandan da gizliden gizliye kendileri için de bir kaç küçük topun, hem de mümkünse şöyle yaldızlılarından birkaçının, düşünü kurarlar.

Araştırmacıların, başlangıç dönemindeki Fütürizmin toplumsal yapısını tanımlarken, bu akımın burjuva hayatına ve sanatına yönelttiği ateşli protestolara belirleyici bir önem vermeleri, sadece edebiyat akımlarının tarihini yeterince bilmediklerini ortaya koymaktadır. Gerek Fransız gerek Alman Romantikleri, burjuva ahlakından ve filisten yaşayışından her zaman aşağılayıcı bir tavırla sözetmişlerdi. Dahası, bunlar saçlarını uzatıp, yüzlerini yeşile boyamışlardı; Theophile Gautier ise, burjuvaziyi bir daha çıkmamak üzere utanca boğmak için, son derece sansasyonel bir kızıl yelek giymekteydi. Fütüristlerin sarı gömleği, hiç kuşkusuz, annecikleri ve babacıkları dehşete düşüren bu romantik kızıl yeleğin bir küçük-yeğenidir. Bilindiği gibi, romantizmin bu uzun saçlı ve kırmızı yelekli başkaldırmalarını hiçbir tufan izlememiş ve burjuva kamu oyu bu romantik beyefendileri güvenle benimseyerek onları ders kitaplarında meşrulaştırmıştı.

İtalyan Fütürizminin dinamiğini ve Devrim'le duygudaşlığını, burjuvazinin «dekadan» niteliğiyle açıklamak büyük bir safdilliktir. Burjuvaziyi kadidi çıkmış bir yaşlı kedi gibi göstermek yanlıştır. Hayır, emperyalizm atak, esnek ve yırtıcı pençeleri olan bir hayvandır. Yoksa 1914'ün dersi daha şimdiden unutulmuş mudur? Burjuvazi, kendi savaşı için, doğası gereği başkaldırıyı besleyebilecek duyguları ve ruh hallerini adamakıllı kullanmıştır. Fransa'da Savaş, Büyük Fransız Devrimi'nin son aşaması, ta-

mamlanışı olarak gösterilmiştir. Hem, saldırgan burjuvazi başka ülkelerde ciddi ciddi devrimler düzenlememiş miydi? İtalya'da «Müdahaleciler» (yani savaşa katılmaktan yana olanlar), «devrimciler»di, yani Cumhuriyetçiler, masonlar, sosyal şovenler ve Fütüristler. Nihayet, İtalyan Faşizmi de, iktidara «devrimci» yöntemlerle, yani kitleleri, kalabalıkları, milyonlarca insanı harekete geçirerek, silahlandırıp gönüllerini okşayarak gelmemiş miydi? İtalyan Fütürizminin Faşizmin girdabına kapılması ve onunla birleşmesi bir raslantı, bir yanlış anlama değil, neden sonuç yasasına tastamam uygun bir olgudur. (*)

Rus Fütürizmi ise, papaz Rasputin'e karşı mücadelenin hazırlık sınıfından gelmiş ve Şubat 1917'nin demokratik Devrimine hazırlanmakta olan bir toplumda doğmuştu. Bu, bizim Fütürizmimize birtakım üstünlükler sağladı. Henüz açıklığa kavuşmamış olan hareket, eylem, saldırı ve yıkılış ritimlerinin sezilmesine, yakalanmasına olanak verdi. Kendisine üstün bir yer sağlamak için daha önceki okulların hepsinden daha keskin, daha kararlı ve daha gürültülü yürüttü mücadelesini; bu da eylemci duyguları ve görüş açılarına uygun düşüyordu. Kuşkusuz, hiçbir genç Fütürist fabrikalara, atelyelere gitmedi, ama kahvelerde yumruğunu müzik kutularının üstüne indirerek, sarı gömlek giyerek ve yanaklarını boyayıp eliyle koluyla belirsiz tehditler savurarak bir hayli gürültü çıkardı.

Rusya'da işçilerin devrimi, Fütürizmin daha bütün bu çocukça alışkanlıklarından, sarı gömleklerinden, aşırı heyecanından kurtulmaya fırsat bulamadan ve resmen tanınmadan, yani politik açıdan zararsız ve üslubu kabul edilebilir bir sanat okuluna dönüştürülmeden patlak verdi. Proletarya iktidarı ele geçirdiğinde, Fütürizm daha baskı altında tutulan bir grup dönemindeydi. Ve sadece bu durum bile, Fütürizmi hayatın yeni efendilerinin yanına

(*) İtalyan Fütürizminin âkıbeti üzerine Yoldaş Gramsci'nin çok ilginç ve zengin bir mektubunu da bölümün sonunda yayımlıyoruz.

ittl; zaten Fütürizmin Devrim'le ilişki kurması ve ona yakınlaşması, bu akımın felsefesiyle de, yani eski değerlere karşı saygısızlığıyla ve dinamizmiyle de kolaylaşıyordu. Yine de, Fütürizm, toplumsal kaynağının, yani burjuva bohemliğinin çizgilerini de kendisiyle birlikte bu yeni aşamaya taşıdı.

Edebiyatın öncü kolu içinde, Fütürizm de, en azından günümüzün bütün öteki edebiyat okulları kadar şiirin geçmişinin ürünüdür. Fütürizmin, sanatı bin yıllık burjuva bağlarından kurtardığını söylemek, bu bin yılın değerini ucuza olmak olur. Fütüristlerin, geçmişten kopma, Puşkin'i kaldırıp atma, geleneği ortadan kaldırma gibi çağrıları, eski edebî kast'a, entelicensiya'nın kapalı çemberine yöneltildiği ölçüde bir anlam taşır. Başka bir deyişle, Fütüristler, kendilerini burjuva edebiyat geleneğinin papazlarına bağlayan göbek bağlarını kesmeye çabaladıkları ölçüde bir anlamı vardır bunun.

Ama proletarya'ya yöneltildiği anda, bu çağrının anlamsızlığı belli olur. İşçi sınıfı edebi gelenekle kopmak zorunda değildir ve zaten kopamaz da, çünkü o böyle bir geleneğe sahip değildir. İşçi sınıfı eski edebiyatı bilmemektedir; daha onunla yüz yüze gelmesi, kucaklaşması, Puşkin'i iyice öğrenmesi, özümlemesi ve böylece aşması gerekmektedir. Fütüristlerin geçmişle bağlarını koparmaları, Puşkin, Fet, Tiyutşev, Briusov, Balmont ve Blok'la beslenen ve geçmişin biçimlerine karşı batıl bir saygı besledikleri için değil de, içlerinde yeni biçimlere gereksinme duyan hiçbir şey olmadığı için edilgin olan entelicensiya'nın kapanık dünyasında bir fırtınadır. Bunların söyleyecek birşeyleri yoktur. Eski duyguları biraz daha yeni kelimelerle tekrar tekrar anlatmaktadırlar, o kadar. Fütüristler, onlardan kopmakla iyi etmişlerdir. Ama bu kopma eylemini evrensel bir gelişme yasası haline getirmek zorunlu değildir.

Fütürizmin geçmişi abartmalı yadsımasında, proleter devrimciliği değil, bir bohem nihilizmi vardır. Biz Marksistler geleneklerle yaşarız, ama bundan ötürü de dev-

rimciliğimizden birşey yitirmiş olmayız. İlk devrimimizden önce bile, Paris Komününün geleneklerini geliştirmiş ve onlarla beslenmişizdir. Daha sonra 1905 Devrimi'nin geleneği bunlara eklenmiş ve biz de bunlarla zenginleşmiş ve ikinci devrimi bunlarla hazırlamışızdır. Daha da geriye giderek, Komün'ü 1848 Temmuz günleriyle ve Büyük Fransız Devrimi'yle birleştirmişizdir. Teori alanında da, kendimizi, Marx aracılığıyla Hegel'e ve İngiliz klasik ekonomi politiğine dayadık. Organik bir dönem içinde eğitildik ve mücadeleye katıldık ve devrimci geleneklerle yaşadık. Hepsi de «burjuvalığa» karşı savaş açan ve bizi de pek sağlıklı bulmayan nice edebiyat okulunun doğuşuna tanık olduk. Ama, nasıl rüzgar bir süre estikten sonra yörüngesine otururşa, bu edebi devrimciler ve gelenek yıkıcıları da Akademiye giden yola girmişlerdir. Ekim Devrimi, edebiyat alanındaki sol'u da içinde entelicensiya'ya, tanıdığı dünyasının, zaman zaman yeni okullar kurmak amacıyla koptuğu ama sonunda şaşmaz bir şekilde geri döndüğü o çok iyi tanıdığımız dünyanın toptan yıkılışı gibi görünmüştür. Oysa bize, tam tersine, bildiğimiz, içsel olarak özümlenmiş bir geleneğin cisimlenmesi gibi görünmüştür Devrim. Biz, teorik olarak yadsıdığımız ve pratik olarak da temellerini yıktığımız bir dünyadan, bir gelenek ve bir düş, bir tasarı olarak zaten tanıdığımız bir dünyaya girmişizdir. Bir politik devrimci olan Komünist'le, devrimci bir biçim yenileştiricisi olan Fütürist arasındaki psikolojik tip bağdaşmazlığı da işte burdan kaynaklanmaktadır. Aralarındaki yanlış anlamaların kaynağı budur. Sorun, Fütürizmin entelicensiya'nın kutsal geleneklerini «yadsıması» değildir. Tersine, Fütürizmin kendini devrimci geleneğin bir parçası olarak görmemesidir sorun. Biz Devrim'e adımımızı atarken, Fütürizm de oraya düşmüştür.

Ama durum umutsuz olmaktan uzaktır. Fütürizm «kendi yörüngesine» girmeyecektir, çünkü bu yörünge artık yoktur. Ve bu pek de önemsiz olmayan koşul, Fütürizme yeniden doğma, yeni sanata herşeyi belirleyen bir

akım olarak değil ama, önemli bir kurucu parça olarak katılma olanağını vermektedir.

*
* *

Rus Fütürizmi birbirinden oldukça bağımsız ve çağu zaman da çelişik birkaç öğeden kuruludur; büyük ölçüde arkaik'le dolu, filolojik deneme ve inşalar (Khlebnikov, Kruçyonikh) (1), ki zaten şiirin alanının dışında kalırlar; bir poetika, yani kelime yapım yöntemleri ve süreçleri hakkında bir öğreti; bir sanat felsefesi ki, aslında iki tanedir: birincisi formalist (biçimci) (Şklovski), (2) ötekiyse daha Marksist (Arvatov, Çujak, v.b.,); son olarak da, şi-

1) Velemir Khlebnikov (1885-1922); Rus şairi, Mayakovski ve Burlyuk'la birlikte Fütürizmin kurucularından biri. Şairliğinin yanısıra dilbilimci de olan Khlebnikov «akıl-üstü» şiirlerinde yeni kelimeler, ritimler ve imgeler yaratmış ve Rus dili ve folkloru hakkındaki geniş bilgisini şiirsel deneylerinde kullanmıştır. Ekim İhtilalini alkışlayarak karşılayan Khlebnikov İç Savaş sırasında hastalanarak ölmüştür. En tanınmış şiiri «Kahkahayla Büyüleme»dir (1910).

Aleksey Kruçyonikh (1886); Rus Fütürist şairi. Fütürist grubun en radikal yenilikçilerinden biri olan Kruçyonikh, hiç noktalama kullanmadığı şiirlerinde ses-imgelere, değişik baskı tekniklerine yer vermiştir. 1923'te Mayakovski'yle birlikte LEF'e katılmış, ancak fazla yenilikçi olduğu gerekçesiyle şiirlerinden çok küçük bir bölümü bu dergide yayımlanmıştır. Kruçyonikh, 1930'larda yazmayı bırakmıştır.

2) Viktor Şklovski (1895); Devrim'i hemen izleyen yıllarda Formalist edebiyat edeştirisi okulunun lideri. Daha sonra «Formalizm» SSCB'de tahkir edici bir sıfat niteliğine bürünmüş ancak Şklovski'nin yazıları basılmaya devam etmiştir. «Duygusal Yolculuk», «Hayvanat Bahçesi ya da Aşka Değgin Olmayan Mektuplar» adlı anı kitapları ve Mayakovski üstüne inceleme-anı kitabı en tanınmış yapıtları arasındadır. Modern dil-bilimsel eleştirici ve yapısal yöntem, Şklovski'den etkilenmiştir.

irin kendisi, yaşayan yapıt. Edebiyat alanındaki saygısızlıklarını da bağımsız bir öğe olarak görmüyoruz biz, çünkü bu, genel olarak yukarda sayılan temel öğelerden biriyle birleşmektedir. Kruçyonikh, «dir, bul, çil» gibi Rus çada anlamsız hecelerin Puşkin'in bütün yapıtlarından daha çok şiir taşıdığını söylediğinde (ya da buna yakın birşey), filolojik poetika ile zevksiz saygısızlık arasında bir yerdedir. Kruçyonikh'in düşüncesi, daha ölçülü bir biçimde ifade edilirse, «dir, bul, çil» türünden bize orkestrasyonunun, Rus dilinin yapısına ve seslerinin ruhuna, bilincinde olmadan Fransız dilinden etkilenmiş Puşkin'in orkestrasyonundan daha uygun olduğu anlamına gelebilir. Bu ister doğru olsun ister yanlış, «dir, bul, çil»in herhangi bir Fütürist yapıttan alınmış bir şiirsel parça olmadığı açıktır - dolayısıyla Puşkin'le bir karşılaştırma yapma olanağı da yoktur. Belki birisi çıkıp bu müziksel ve filolojik anahtarla Puşkin'inkinden daha büyük şiirler yazabilecektir bir gün. Ama şimdilik böyle bir durum sözkonusu değildir ve beklememiz gerekmektedir.

Khlebnikov ve Kruçyonikh'in kelime-biçim'leri de şiirin dışında kalır. Bu, kuşkuyla karşılanması gereken bir filoloji, kısmen bir poetikadır, ama şiir değildir. Dilin, kendi içinden yeni kelimeler yaratarak ve eskilerini eleyerek yaşayıp geliştiği tartışmasız doğrudur. Ama dil, bunu son derece dikkatli, hesaplı ve en kesin gereksinmelerine uygun olarak yapar. Her yeni büyük çağ dile bir hız kazandırır. Dil, çok sayıda yeni türetilmiş kelimeleri hızla içine alır ve gereksiz ve yabancı olanların hepsini eleyerek kendi tarzında yeniden «kaydeder» bunları. Khlebnikov'un ya da Kruçyonikh'in varolan köklerden on ya da yüz tane yeni kelime türetmelerinin filolojik açıdan ilgi çekici bir yönü olabilir; bir dereceye kadar, yaşayan dilin, hatta şiir dilinin gelişmesini kolaylaştırıp, konuşma dilinin evriminin daha bilinçli bir şekilde yönetilebileceği bir zamanı önceden görebilir bunlar. Ama işte niteliği sanata yardımcılık olan bu çalışma, şiirin dışındadır.

Yazılı müzik ıskalalarını (gam'larını) ve alıştırmaları-

nı andıran ve belki öğrencilere yararlı, ama şiirin kendisine bütünüyle yabancı olan akıl-üstü şiiri duyar duymaz dinsel bir coşkuya kapılmanın gereği yoktur. Ne olursa olsun, şiirin yerine «akıl-üstü» alıştırmalarını geçirmek, şiiri boğacaktır. Ama Fütürizm de bu yolda yürümeyecektir. Şairliği tartışma götürmez olan Mayakovski, kelimelerini daha çok bir standard sözlükten alır ve Khlebnikov'a ya da Kruçyonikh'e pek ender başvurur; üstelik, Mayakovski'nin yapıtlarında keyfî kelime-biçimlerine ve yeni türetilen kelimelere de gittikçe daha seyrek raslanmaktadır.

«Lef» (3) grubu teorisyenlerinin, sanat ve makina sanayii üstüne; ortaya atmış oldukları sorunlar hayatı süsleyen değil, onu yaratan, biçimlendiren sanat konusunda getirdikleri sorunlar; dilin gelişmesinin bilinçli olarak etkilenmesi ve kelimelerin sistemli olarak yaratılması üstüne ortaya attıkları sorunlar; insan faaliyetlerinin en büyük rasyonalizm anlayışına, dolayısıyla en yüce güzellik ruhuna uygun bir tarzda eğitilmesi demek olan bio-mekanik konusunda getirdikleri sorunlar, bütün bunlar, Sosyalist bir kültürün kurulması açısından son derece önemli ve ilginç sorunlardır.

Ne yazık ki «Lef» bu sorunlara ütopyacı bir bağnazlık tonu katmaktadır. Sanat ya da hayat alanındaki genel gelişme çizgisini doğru olarak saptadıklarında bile, «Lef» teorisyenleri tarihi önceden haber verip kendi şemalarını ya da reçetelerini gerçekte varolanın karşısına dikmektedirler. Bu yüzden, gelecekle köprü kuramamaktadırlar. Bunlar, insana, gelecekte hükümetin ortadan kal-

---

3) LEF (Sol Sanat Cephesi) 1923'te Mayakovski, Aseyev, Brik ve diğerleri tarafından kurulan ve geleneksel edebiyata savaş açan edebiyat grubu. LEF dergisinde Fütüristler, Formalistler, Konstrüktivistler ve kimi bireysel yazarlar toplanmıştı. Dergi, bir bütün olarak sanatta deneye ve araştırmaya ağırlık veriyordu. Eleştirilere uğrayan LEF 1925'te kapandı. 1927'de «Yeni LEF» çıkmaya başladı, 1928'de o da kapandı.

kacağını haber veren ve kafalarındaki şemayı, düşledikleri üzere varolan Devlet gemisinin mutlaka denize atmak zorunda olduğu politikanın, parlamentoların ve bu tür başka gerçeklerin karşısına diken anarşistleri anımsatmaktadır. Bu yüzden, pratikte, daha kuyruklarını kurtarmadan burunlarını kuma gömmüş olmaktadırlar. Mayakovski, çetrefil ve uyaklı (kafiyeli) dizelerle, dizenin ve uyağın gereksizliğini göstermekte ve bize yakında matematik formülleri yazacağını söylemektedir - ama bu iş için elimizde matematikçiler vardır... Tutkulu deneyci Maverhold (4), şu tiyatro sanatının öfkeli Bielinski'si, diyalog yönünden zayıf oyuncularına öğrettiği ve adına bio-mekanik dediği yarı-ritmik hareketleri sahneye koyduğunda, sonuç ölü doğmuş bir çocuk olmaktadır. Gelecekten, ancak onun ayrılmaz bir parçası olarak gelişebilecek olanı koparıp, bugünün yokluğu içinde ve soğuk sahne ışıkları altında bu kısmi önseziyi gerçekleştirmeye çalışmak ancak bir taşra özentisi izlenimi uyandırır. Özentili bilgiçlik ve taşralılık kadar da yeni bir sanata zararlı başka birşey yoktur.

Yeni mimari iki yarıdan meydana gelecektir: yeni sorunlar ve gerek yeni gerek eski malzemenin üstesinden gelinmesini sağlayacak yeni teknik araçlar. Yeni sorun, bir tapınak, bir şato ya da bir özel malikane yapılması değil, halk evleri, yığınlar için bir otel, bir yemekhane, ortak siteler ve dev boyutlu okullar yapılması olacaktır. Malzeme ve onu kullanma yöntemi de, mimarinin sorunlarını çözmeye hazır olduğu anda ülkenin ekonomik koşulları ile belirlenecektir. Mimari kuruluşu gelecekten ko-

4) Vsevolod Meyerhold (1874-1942); Rus tiyatro yönetmeni. Ekim'den önce bir süre ünlü yönetmen Stanislavski'nin yanında çalıştı. Tiyatro anlayışları çatıştığı için ondan ayrıldı. Çarlık tiyatrolarında yönetmenlik yaptı. Devrim'den sonra yeni rejimi kabul etti. Tiyatro'nun deneysel yöntemlerle geniş yığınlara açılması için çalıştı ve bir ölçüde başarılı oldu. 1930'dan sonra bio-mekanik araştırmaları eleştirilere hedef oldu. 1939'da tutuklandı.

parmak sadece keyfe göre davranmaktır, becerikli ve bireysel keyfiliktir. Ne var ki, yeni bir üslup bireysel keyfilikle bağdaşamaz. «Lef» yazarlarının kendileri de, yeni bir üslubun, makina sanayiinin anonim bir tüketici için üretim yaptığı yerde başladığını doğru olarak saptamaktadırlar. Telefon aygıtı, yeni bir üsluba bir örnektir. Nasıl metal köprüler, çatısı kapalı pazarlar, gökdelenler ve vinçler yeni bir üslubun parçaları olmuşlarsa, uyuyan otomobiller, metronun merdivenleri ve istasyonları, asansörler de yeni bir üslubun öğeleridir. Demek ki, pratik bir sorunun ve bu sorunu çözmek için sürekli uğraşmanın ötesinde, yeni bir mimarlık üslubunun yaratılması mümkün değildir. Böyle bir üslubu, tümdengelim yöntemiyle, proletaryanın doğasından, onun kollektivizminden, etkinliğinden, tanrı tanımazlığından, vb. çıkarmaya çalışmak en katıksız idealizmdir ve sanatçının ego'sunun ustalıklı bir dışavurumundan, keyfi bir alegorizmden ve hep aynı eski taşralı özenticilikten başka birşey veremeyecektir.

«Lef»in, en azından teorisyenlerinin birkaçının düştükleri yanlış, hayatın sanatla kaynaşmasını, iç içe girmesini bir ültimatomla istemelerinde en genelleşmiş biçimiyle ortaya çıkmaktadır. Sanatın, toplumsal hayatın öteki görünüşlerinden kopmasının, toplumun sınıflı yapısının bir sonucu olduğu tartışmasız doğrudur. Sanatın kendine yeterli niteliğinin, sadece sanatın ayrıcalıklı sınıfların malı haline gelmesi gerçeğinin bir belirtisi olduğu; gelecekte sanatın evriminin, hayatla, yani üretimle, halkın bayramlarıyla ve kollektif grup hayatıyla kaynaşma yolunu izleyeceği; bütün bunlar tartışmasız doğrudur. «Lef»in bunu anlaması ve açıklaması iyidir. Ama, kalkıp günümüz sanatına dayanarak kısa süreli bir ültimatom vermesi ve, «tezgahınızı» bırakın ve hayatla kaynaşın! demesi pek o kadar iyi değildir. Başka bir deyişle, şairler, ressamlar, heykeltraşlar, aktörler düşünmeyi, betimlemeyi, şiir yazmayı, resim, heykel yapmayı, sahnede konuşmayı bırakmalı ve sanatlarını doğrudan doğruya hayatın içine götürmelidirler... Ama nasıl, nereye ve hangi kapılardan?

ğince ritim, ses ve renk katmak için girişilen her çabayı yürekten selamlarız elbet. Ama günümüzün ekonomik ve kültürel yoksulluğu ile hayatın sanatla iç içe gireceği, yani hayatın sanat tarafından biçimlendirilebiliecek boyutlara ulaştığı günlere kadar aradan birden fazla kuşağın gelip geçeceğini anlamak için de biraz tarihsel düş gücüne sahip olmak gerekir. «Tezgah» sanatı, iyi-kötü uzunca bir süre daha varlığını sürdürecek, kitlelerin ve onların sanatsal ve toplumsal gelişmelerinde, estetik beğenilerinin gelişmesinde bir araç olarak kullanılacaktır; ve bu sadece resim sanatı için değil, şiir, roman, güldürü, tragedya, heykel ve senfoni için de böyle olacaktır. Son yirmi otuz yılın içe dönük ve izlenimci burjuva sanatına karşıyız diye, sanatı, bilginin betimlenmesi ve somutlanması aracı olarak kabul etmemek, bir yana itmek, yeni bir toplum kurmakta olan sınıfın elinden en önemli silahını almak demektir. Sanat, deniyor, bir ayna değil bir çekiçtir: yansıtmaz, biçim verir. Ama bugün çekicin nasıl kullanılacağı bile aynanın yardımıyla öğretiliyor, her hareketi kaydeden bir film şeridinin yardımıyla. Fotografi ve sinema, edilgin betimlemedeki kesinlikleriyle, çalışma alanında önemli eğitim araçları olma yolundalar. Eğer traş olurken bile aynasız yapamıyorsak, nasıl olur da, edebiyatın «aynasında» kendimizi görmeden, kişiliğimizi ya da hayatımızı yeniden kurabiliriz? Burda kimse şaşmaz bir aynadan sözetmiyor, elbet. Yeni edebiyattan bir aynanın vurdumduymazlığını da isteyen yok. Edebiyat ne kadar derine inerse ve ne kadar hayatı biçimlendirme isteğiyle dolu olursa, hayatı da o kadar anlamlı ve dinamik «resmetmeyi» başarabilecektir.

«Yaşanan deneyi yadsımanın», yani edebiyatta ve tiyatroda bireysel psikolojiyi yadsımanın anlamı nedir? Bu, Çekhov okulunun edilgin gerçekçiliğine ve Sembolizmin belirsiz düşselliğine karşı, entelicensiya'nın sol kanadının gecikmiş, çoktan eskimiş bir protestosudur. Eğer **Vanya Dayı**'nın iç deneyleri tazeliklerinden bir şeyler yitirmişse

-ne yazık ki böyle olmuştur-, yine de, iç hayatı olan tek insan Vanya Dayı değildir. Sanat, bugün yeni bir dış dünya kurmakta ve dolayısıyla kendini yeniden yaratmakta olan günümüz insanının iç hayatına nasıl, neye dayanarak, neyin adına sırt çevirebilir ki? Eğer sanat bu yeni insana, kendini eğitmede, güçlendirmede ve arıtmada yardımcı olamayacaksa ne işe yarayacaktır? Ve bu iç hayatın içine dalmaz ve onu yapıtında yeniden üretmezse, nasıl bir düzen verebilir ona? Bu noktada Fütürizm çoktan aşılmış eski ABC'lerini yinelemekle yetinmektedir.

Kurumlaşmış günlük hayat konusunda da aynı şeyler söylenebilir. Fütürizm, günlük hayatın üzerinde birer asalak olan cüce gerçekçilere bir karşı çıkış olarak doğdu. Edebiyat, avukatın, öğrencinin, aşka yatkın hanımın, kaymakamın, ve bunların duygularının, sevinçlerinin ve üzüntülerinin durgun, bayatlamış dünyasında iyice alıklaşmış ve soluk alamaz bir duruma gelmişti. Ama hayatın otlakçısı olmaya karşı yapılan bu protestoyu, edebiyatın insan hayatının biçim ve koşullarından kopmasına kadar götürmek gerekir mi? Eğer Fütürizmin yüzeysel gerçekçiliğe karşı çıkışının bir tarihsel haklılığı olmuşsa, bu sadece hayatın sanatsal yönden yeni bir kuruluşuna, yıkılmasına ve yeni eksenler çevresinde yeniden kurulmasına yer açtığı için olmuştur.

Sanatın görevinin hayatı yansıtmak olduğunu yadsıyan «Lef»in, bir yandan da Brik'in (5) «Nepoputşitsa»sını bir örnek düzyazı gibi görmesi ne kadar garip! Eğer bir Komünistin günlük hayatını veren bir tablo değilse, başka nedir bu yapıt? Kötü olan, Komünistlerin burda şeker gibi tatlı ya da çelik gibi sert gösterilmemeleri gerçeği değil, yazarla betimlediği kaba ortam arasında bir santim bile perspektif bulunmayışıdır. Ama sanatın yalnız

---

5) Osip Brik (1888-1945); Rus yazarı ve edebiyat eleştirmeni. Fütürizm'in önde gelen savunucularından ve OPOYAZ adlı Formalist grubun kurucularından, Mayakovski'nin yakın dostu ve yayımcısı, aynı zamanda, şairin sevgilisi olan Lili Brik'in kocası.

yansıtması için değil dönüştürebilmesi için de, yazarla hayat arasında, tıpkı devrimciyle politik gerçeklik arasında olduğu gibi, önemli bir uzaklık bulunmalıdır.

«Lef»e yöneltilen ve genellikle inandırıcı olmaktan çok tahkir edici olan eleştirilere cevap olarak, Yoldaş Çujak'ın da belirttiği gibi, «Lef»in sürekli arayış içinde olduğu vurgulanıyor. Kuşkusuz «Lef» bulduğundan fazlasını aramaktadır. Ama bu, Parti'nin, Yoldaş Çujak tarafından hararetle salık verildiği «Lef»e, ya da onun belirli bir kanadına «Komünist Sanat» diye etiket yapıştırması için yeterli bir neden değildir. Nasıl gerçekleşmemiş bir icatla bir orduyu silahlandırmanın olanağı yoksa, arayışları yasallaştırmanın ve resmen geçerli kılmanın da olanağı yoktur.

Ama bu, «Lef»in kesinlikle yanlış bir yolda olduğu ve bizim onunla hiçbir ilişkimiz olmadığı anlamına mı gelir? Hayır. Durum, Parti'nin geleceğin sanatı konusunda belirli ve değişmez düşünceleri olması ve belli bir grubun da bunları sabote etmesi şeklinde değildir. Hayır, durum hiç de böyle değildir. Partinin, şiir sanatı, tiyatronun evrimi, edebiyat dilinin yenileştirilmesi, mimari üslup, vb. konusunda hazır kararları yoktur ve olamaz da; aynı şekilde, Partinin en iyi gübre türü, ulaştırmanın en doğru örgütlenme biçimi, ve en kusursuz makinalı tüfekler konusında da hazır kararları yoktur ve olamaz. Gelgelelim, makinalı tüfekler, ulaştırma ve gübreleme konusunda pratik kararlara ivedilikle gerek duyulmaktadır. O zaman ne yapar Parti? Belli Parti işçilerine bu sorunları inceleme ve bir çözüme bağlama görevini verir ve bu Parti işçilerini de gerçekleştirdikleri işlerin pratik sonuçlarıyla ölçer. Sanat alanındaysa sorun hem daha basit hem de daha karmaşıktır. Sanatın politikada kullanılması ya da düşmanlarımız tarafından kullanılmasının engellenmesi söz konusu olduğu sürece, Parti'nin bu bakımdan yeterli deneyi, kavrayışı, alınmış kararları ve kaynakları vardır. Ama sanatın gerçekteki gelişmesi, yeni biçimler bulma çabası, Partinin görevleri arasında değildir, üstelik Partiyi ilgi-

yandan, sanatın, politikanın, tekniğin ve ekonominin sorunları arasında belli bir temas noktası da vardır. Bu sorunlar, karşılıklı iç ilişkileri içinde iyice işlenmelidir, «Lef» grubunun ilgilendiği mesele de budur. Bu grup oyunlar oynamakta, bir o yana bir bu yana dalışlar yapmakta ve -lütfen buna gücenmesinler- bir yığın kuru sıkı teoriler atmaktadır. Ama biz de, çok daha hayatî konularda blöf yapmadık mı ve bugün de yapmıyor muyuz? Sonra, teorik yaklaşım yanlışlarını ya da pratik çalışmalarda partizanca ateşlilikten doğan yanlışları ciddi olarak düzeltmeye çalıştık mı? «Lef» grubunun sosyalizmin çıkarı doğrultusunda yapıt vermek için ciddi olarak çabaladığından, sanatın sorunlarıyla derinden ilgilendiğinden ve Marksist bir ölçüyü kılavuz edinmek istediğinden kuşku duymamız için hiçbir neden yoktur. O halde neden etkileme ve özümleme çabasıyla değil de bir kopuşla başlıyorlar işe? Bu soruya hemen cevap getirmek gerekmiyor. Partinin bir inceleme, dikkatli bir etkileme çalışması ve bir eleme yapmak için önünde geniş zamanı vardır. Yoksa, böylesine hafiflikle harcayabilecek kadar çok sayıda yetenekli, ustalaşmış güçler mi vardır elimizde? Yine de, işin ağırlık merkezi, yeni sanatın sorunlarının teorik işlenişinde değil, onun şiirsel anlatımında yatmaktadır. Fütürizmin, sanatsal anlatım, deney ve gerçekleştirme bakımından nedir durumu? İşte bu noktada, hiç mi hiç aceleci ve hoşgörüsüz olmamak gerekmektedir.

*
* *

Bugün Fütürizmin sanattaki, özellikle şiirdeki başarısını yadsıyacak pek kimse bulunamaz. Çok küçük bir bölümünün dışında, bugünkü şiirimizin tümü, dolaylı ya da dolaysız, Fütürizm tarafından etkilenmiştir. Mayakovski'nin bütün bir dizi proleter şair üzerindeki etkisi apaçık-

tir. Konstrüktivizmi (6) de, kendisi için önceden belirlediği yönde olmamakla birlikte, önemli başarılar elde etti. Fütürizmin kesin yararsızlığı ve karşı devrimci niteliği hakkında yazılar ve kitaplar, Konsrüktivist ellerden çıkmış kapaklar arasında arka arkaya basılıyor. En resmi basımlarda Fütürist şiirler, Fütürizm üzerine en acı ve yıkıcı eleştirilerle birlikte yayımlanıyor. Proletkült, Fütüristlere yaşayan bağlarla bağlı. Bugün «Horn» (Borazan) açıkça Fütürist bir anlayışla yayımlanmakta. Elbette, bu olguların önemini abartmaya gerek yoktur, çünkü bütün bunlar, sanat gruplarımızın büyük çoğunluğunda olduğu gibi, yüksek ve şimdilik oldukça yüzeysel bir düzlemde cereyan etmektedir ve çalışan kitlelerle olan bağları da pek zayıftır. Ama bu olgulara gözlerimizi kapamak ve Fütürizme, dekadan aydınların şarlatanca bir buluşu gibi davranmak da budalalık olur. İlerde Fütürizmin gücünün azalmakta olduğu ortaya çıksa bile (ki ben bunun çok olanaksız olduğunu sanmıyorum), en azından bugün Fütürizmin gücü, yavaş yavaş yerlerini aldığı bütün diğer eğilimlerden fazladır.

Rusya'da Fütürizmin başlangıcı, daha önce de söylendiği gibi, burjuva entelicensiya'sının kapalı, kast estetiğine karşı, bohemler dünyasının, yani entelicensiya'nın yarı-mülksüzleşmiş sol kanadının isyanıydı. Bu şiirsel isyanın dış kabuğunda, Fütürizmin kendisinin pek anlamadığı derin toplumsal güçlerin basıncı duyuluyordu. Bütün bohemce israf ve aşırılıklarına rağmen, şiirin eski kelime hazinesine ve söz dizimine karşı açılan savaş, kaskatı olmuş ve dıştan gelen hiçbir şeyden rahatsız olmamak amacıyla suni olarak seçilmiş bir kelime hazinesine karşı ilerici bir başkaldırıydı; hayatı zerrecikler içinden sü-

6) Konstrüktivizm: Rusya'da doğan ve daha çok heykel ve resim alanında kendini gösteren bir soyut sanat okulu. Heykelde Pevsner ve Gabo, resimde de Mondrian ile ortaya çıkan Konstrüktivizm sanatta inşa sağlamlığına önem vermiş ve biçimi hacımdan bağımsız olarak ele almıştır.

zen izlenimciliğe karşı bir isyan; tanrısal boşluğu içinde sahteleşmiş sembolizme karşı, Zinaida Hippius ve benzerlerine karşı, liberal-gizemci entelicensiya'nın küçük dünyasının bütün diğer suyu sıkılmış limoniarına ve sonuna kadar kemirilmiş piliç kemiklerine karşı bir başkaldırı. Arkada bıraktığımız dönemi dikkatlice gözden geçirirsek, Fütürizmin filoloji alanındaki çalışmasının ne kadar hayatî ve ilerici olduğunu anlamamak elde değildir. Dildeki bu «devrim»in boyutlarını abartmadan şunu anlamamız gerekmektedir: Fütürizm, yıpranmış ve eskimiş bir çok kelime ve deyimi ya şiirden atmış, ya da onlara yeni bir kan vermiş, çoğu kez de, yaşayan dili zenginleştirebilecek ve şiir diline ya girmiş ya da girmekte olan yeni kelimeler ve deyimler yaratmıştır. Burda söz konusu olan, sadece tek başına alınan kelime değil, aynı zamanda kelimelerin öteki kelimeler arasındaki yeri, yani söz dizimidir de. Doğrusu aranırsa, Fütürizm, gerek kelime kuruluşu alanında gerek kelime bileşimi ve söz dizimi alanında, biraz fazla ileri gitmiş, canlı bir dilin taşıyabileceği sınırın ötesine geçmiştir. Ne var ki aynı şey Devrim'de de olmuştur; ve bütün yaşayan hareketlerin «günahıdır» bu. Evet, Devrim'in, özellikle onun öncüsünün, Fütüristlerden daha fazla öz-eleştiri yaptığı doğrudur, ama buna karşılık olarak da Devrim kendi dışından daha büyük bir dirençle karşılaşmıştır ve sanırız ilerde de karşılaşacaktır. Gereksizlikler, fazlalıklar gidecektir ve gitmektedir, ama şiir dili alanında yapılan temel arılaştırma ve gerçek devrimci yenileştirme kalacaktır.

Fütürizmin ritim ve uyak alanındaki ilerici ve yaratıcı çalışmasının değerini görmemek de kimsenin elinde değildir. İlgisizler ve bu tür şeylere sadece atalarımızdan bize miras kaldığı için katlananlar, Fütürizmin bütün deney ve buluşlarını, belli bir dikkat harcanmasını gerektiren zahmetli bir iş, bir baş belası olarak görebilirler. Bu bağlamda, genel olarak şu soru ortaya atılabilir: aslında ritim ve uyak gerekli midir? Çok gariptir, zaman zaman Mayakovski'nin kendisi, oldukça karmaşık bir ritme sahip di-

zelerle, ritmin gereksiz olduğunu göstermektedir. Salt mantıksal bir yaklaşım, sanatsal biçim sorusunu ortadan kaldırır. Bu soruya, formel mantığın ötesine pek geçmeyen aklımızla değil, bütün zihnimizle, canlı ve hayatî olduğu sürece akıl-dışını da içeren zihnimizin bütünüyle bir cevap getirmemiz gerekir. Şiir akıldan çok heyecanlar alanına aittir ve biyolojik ritimleri, kollektif çalışmanın ritimlerini ve ritmik bileşimlerini özümlemiş olan insan psikolojisi, bunları seslerde ve şarkılarda ve sanatlı kelimelerde, idealleştirilmiş bir biçim içinde dışa vurmanın yollarını arar. Bu hayatî bir gereksinme olduğu ölçüde, daha esnek, daha cesaretli ve daha çeşitli olan Fütürist ritim ve uyaklar, daha kesin, güvenilir ve daha değerli bir kazanç, bir ilerlemedir. Ve daha şimdiden, bu kazancın Fütürist grupların dışında da etkileri görülmeye başlanmıştır.

Fütüristlerin dizelerin orkestrasyonu alanında kaydettikleri kazançlar da aynı ölçüde tartışmasız kabul edilmelidir. Unutmamak gerekir ki bir kelimenin sesi, onun anlamına akustik olarak eşlik eder. Eğer Fütüristler, anlam'a haksızlık ederek ses'i korkunç derecede kayırmışlar ve bugün de kayırmaktalarsa, «solculuğun çocukluk hastalığının» coşkusundan başka birşey değildir bu ve tabii, kelimelerin düzgün ve alışılmış gündelik kullanımlarına karşı, onları taze bir kulakla ve yeni bir tarzda duyan yeni bir şiir okulunun taşkınlıkları olarak görülmelidir. Kuşkusuz bugün işçi sınıfının ezici bir çoğunluğu bu sorunlarla ilgilenmemektedir. İşçi sınıfı öncüsünün de önemli bir çoğunluğunun bu sorunlara ayıracak vakti yoktur: onu daha acil çözüm isteyen işler beklemektedir. Ama bunun bir de yarını vardır. Bu yarın, kültürün temel aracı olarak dil'e karşı daha özenli, daha şaşmaz, çok daha ustalıklı ve sanatsal bir tutum almamızı isteyecektir; üstelik sadece şiir diline değil, düzyazı diline, özellikle düzyazı diline karşı böyle bir davranış gerekli olacaktır. Bir kelime, her verili durumda kendisine yüklenen bütün somut anlamıyla, hiçbir zaman bir kavramı tam

olarak kesin çizgileriyle kapsamaz. Öte yandan, bir kelimenin yalnız gözümüz ve kulağımız için değil, aynı zamanda mantığımız ve hayalgücümüz için de bir sesi ve bir biçimi vardır. Kelimelerin dikkatli bir seçilişiyle düşünceyi daha kesin, daha açık ve seçik kılabiliriz. Bu da, kelimelerin her yönden (bu arada ses yönünden de) tartılmasıyla, en kılı kırk yaran bir tarzda bir araya getirilmesiyle sağlanabilir ancak. Bu alanda gelişigüzel yöntemler yeterli değildir: mikrometrik gereçler gereklidir. Gündelik kullanım, gelenek, görenek ve dikkatsizlik, serinkanlı sistematik çalışmaya bırakmalıdır yerini. En iyi yanıyla Fütürizm, kendine göre güçlü, etkili bir edebiyat okulu oluşturan ve her alanda nüfuzlu temsilcileri olan gelişigüzel'e karşı bir protestodur.

Goriov'un, bana göre Fütürizmin uluslararası kaynağını yanlış saptayan ve tarihsel bir perspektifi çiğneyerek Fütürizmi proleter şiiriyle bir tutan yayımlanmamış bir kitabında, Fütürizmin sanat ve biçim alanında gerçekleştirdiklerinin çok dikkatli ve tartılı bir dökümü yapılıyor. Goriov, biçim alanındaki Fütürist devrimin eski estetiğe karşı bir başkaldırmadan doğmuş olduğunu ve teori düzeyinde de bu estetiği doğuran kokuşmuş ve körelmiş hayata karşı bir başkaldırmayı yansıttığını ve bunun da, bu okulun en büyük şairi olan Mayakovski ile en yakın arkadaşlarında bu çürüğe çıkarılan hayatı ve estetiği yaratan toplumsal düzene karşı bir başkaldırının doğmasına yol açtığını doğru olarak belirtmektedir. Bu şairlerin Ekim Devrimi'ne organik olarak bağlı oluşlarının nedeni de budur. Gorlov'un şeması doğrudur ama daha kesin çizgilere kavuşturulması gerekir. Yeni kelimeler ve kelimelerin yeni bileşimleri, yeni ritimler ve yeni uyaklar gerekli olmuştu, doğru; çünkü Fütürizm dünyayı yoklarken olaylara ve olgulara yeni bir düzen veriyor, onların arasında yeni ilişkiler kuruyor, yani keşfediyordu.

Fütürizm gizemciliğe, doğanın edilgin tanrılaştırılmasına, aristokratik ve her türden tembelliğe, düşlerde yaşamaya, gözü yaşlılığa karşıdır ve teknikten, bilimsel

örgütlenmeden, makinadan, planlılıktan, iradeden, yüreklilikten, hızdan, kesinlikten, ve bütün bunlarla silahlanmış yeni insandan yanadır. Bu estetik «isyan»ın ruhsal ve toplumsal isyan ile bağlantısı doğrudandır: her ikisi de, sol entelicensiya'nın, yaratıcı bohemya'nın etkin, yeni, genç ve evcilleşmemiş hayat deneyinin içindedir bütünüyle. Eski hayatın sınırlılığına ve bayağılığına karşı duyulan tiksinti, bundan bir kaçış yolu olarak yeni bir sanatsal üslup yaratır ve böylece tiksinti de ortadan kalkar. Değişik bileşimlerde, değişik tarihsel temeller üzerinde, entellcensiya'nın tiksintisinin birçok yeni üsluplar yarattığını görmüşüzdür. Ama işte bu da her zaman sonu olmuştur bu tiksintinin. Ama bu kez, proleter Dèvrimi, Fütürizmi gelişmesinin belli bir aşamasında yakalamış ve onu ileri çekmiştir. Fütüristler Komünist olmuşlardır. Bu davranışlarıyla da, kendi küçük dünyalarının sınırlarını aşan ve ruhlarında pek de organik olarak işlenmemiş olan daha derin sorunların ve ilişkilerin toprağına ayak basmışlardır. İşte bu organik oluşumun eksikliği yüzünden de, Fütüristler (hatta Mayakovski de) birer Komünist olarak ortaya çıktıkları noktalarda sanat yönünden en zayıf durumdadırlar. Bu, onların toplumsal kökenlerinden çok ruhsal geçmişlerinin sonucudur. Fütürist şairler Komünist dünya görüşünü ve dünya-tutumunu, edebiyatta organik bir anlatımını getirecek ölçüde kavramamışlar, iyice öğrenmemişlerdir; bu dünya görüşü, içlerine işlememiştir. Sık sık sanatsal ve psikolojik yenilgilere uğramalarının, aşırı gösterişli biçimlerden ve ortada fol yok yumurta yokken gürültü koparmaktan kurtulamamalarının nedeni de bundan başkası değildir. En devrimci ve zorlayıcı yapıtlarında bile Fütürizm, bu stilizasyon'a dönüşüvermektedir. Yine de, Mayakovski'ye çok şey borçlu olan genç şair Bezimenski, Komünist görüş açısının gerçekten doğru bir sanatsal anlatımını vermektedir; ama bunun da nedeni, Bezimenski'nin Komünizm'e geldiği vakit henüz bütünüyle oluşmuş bir şair olmayıp, ruhsal açıdan Komünizmin içinde biçimlenmiş olmasıdır.

Burda, proleter öğreti ve programının bile burjuva ve demokrat entelicensiya'nın üyeleri tarafından yaratıldığı ileri sürülebilir ve çoğu zaman sürülmüştür de. Burda önemli bir ayrımın altını çizmek gerekiyor. Proletaryanın ekonomik ve tarihsel-felsefi öğretisi, nesnel bilgiden meydana gelir. Eğer artık değer teorisinin yaratıcısı, şu evrensel bir bilgiye sahip felsefe doktoru Kari Marx değil de, şu hayatında ve düşüncelerinde dervişçe bir tutumluluğa ve ustura gibi keskin bir zekaya sahip marangoz August Bebel olsaydı, hiç kuşkusuz bu teoriyl çok daha kolay anlaşılır, çok daha basit ve çok daha tek yanlı bir yapıtta anlatırdı. **Kapital**'deki düşüncelerin, kanıtların, imgelerin ve alıntıların zenginliği ve çeşitliliği, bu büyük kitabın «entellektüelist» arka planını açığa çıkarmaktadır elbet. Ama burda sorun nesnel bilgi olduğu için, **Kapital**'in özü, Bebel'in ve daha milyonlarca işçinin öz malı haline gelmiştir. Şiir alanındaysa, dünyayı imgelerle yoklama ve duyma sürecidir sözkonusu olan, dünyanın bilimsel olarak bilinmesi değil. Dolayısıyla, yaşanan hayat, kişisel çevre, kişisel deneylerin yaptığı devir de, sanatsal yaratış üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmaktadır. İnsanın çocukluktan beri özümlediği duygular dünyasını bilimsel bir program yoluyla yeniden biçimlendirmek, içsel çabaların en zorudur. Herkes başaramaz bunu. Dünyada devrimci gibi düşünen ama Filisten gibi duygulanan çok sayıda insanın bulunmasının nedeni de budur. Ve Fütürist şiirde, hem de onun kendisini bütünüyle Devrim'e veren parçasında bile, proleterden çok bohem olan bir devrimcilik sezmemizin nedeni de budur.

*
**

Mayakovski büyük, hatta Blok'un onu tanımladığı gibi, korkunç bir yetenektir. Bizim çevremizde sık sık gördüğümüz şeyleri, yepyeni görünmelerini sağlayacak şekilde ele alma, dönüştürme gücüne sahiptir. Sanatkarlığının insanların hoşuna gidip gitmediğine aldırmadan ken-

di yasalarına göre çalışan cüretkar bir usta gibi kullanmaktadır kelimeleri ve sözlüğü. Onun imgelerinin, deyimlerinin ve anlatım tarzlarının büyük bir bölümü edebiyata girmiştir ve sonsuzluğa kadar olmasa bile, çok uzun bir süre orda kalacaktır. Kendine özgü kuruluş ve sözdizimine, kendine özgü imgelere, kendi ritmine ve kendi uyaklarına sahiptir.

Mayakovski'nin deseni hemen her zaman anlamlı, kimi zaman da göz kamaştırıcıdır. Şair, savaşı ve devrimi, cenneti ve cehennemi kendi çemberinin içine sokmaktadır. Mayakovski gizemciliğe, her türlü ikiyüzlülüğe, insanın insan tarafından sömürülmesine karşıdır; bütün sevgisi, mücadele içindeki proletaryaya yönelmiştir. Sanatın rahibi olmak, hiç değilse ilkelere sahip bir rahip olmak iddiasında değildir; tam tersine, sanatını Devrim'in hizmetine sokmaya herşeyiyle hazırdır.

Ama bu büyük yetenekte, daha doğrusu Mayakovski'nin tüm yaratıcı kişiliğinde bile, bu kişiliği oluşturan öğeler arasında zorunlu bir bağlılaşım (korelasyon) yoktur; bir denge, dinamik bir denge bile yoktur. Mayakovski, bir orantı duyusunun ve bir öz-eleştiri yetisinin gerekli olduğu yerlerde en zayıf kalmaktadır.

Mayakovski için Devrim'i kabullenmek, bütün öteki Rus şairlerine göre daha doğal bir davranıştı; çünkü bu, onun bütün geçmiş gelişimine uygun düşüyordu. Entellcensiya'yı Devrim'e götüren birçok yol vardır (ama bunların hepsi ulaşmaz hedefe); bu yüzden Mayakovski'nin yaklaşma çizgisini daha bir kesin tanımlamak ve değerlendirmek gerekir. Sözgelimi, entellcenslya'nın kırsal okulunun ve kaprisli «yol arkadaşlarının» izlediği yol vardır (bunlardan daha önce de sözetmiştik); daha yüksek bir «müzik» arayan gizemcilerin yolu vardır (A. Blok); «Değişen Sınırtaşları» grubunun ve sadece uzlaşmayı seçenlerin yolu vardır (Şkapskaya, Şaginyan); rasyonalistlerin ve eklektiklerin yolu vardır (Briusov, Gorodetski ve yine Şaginyan). Daha başka birçok yol vardır; tümünü adlandırma olanağı yoktur bunların. Mayakovski ise en kısa

yoldan, yani baskı ve zulûmle karşılaşan isyankar bohemin yolundan gelmiştir. Mayakovski için Devrim şahici ve derin bir deneydi, çünkü Mayakovski'nin kendisinin de kendi tarzında nefret ettiği ve o zamana kadar barışmadığı şeylerin üzerine bir kasırga gibi inivermişti. Mayakovski'nin gücünün kaynağı budur. Onun devrimci bireyciliği proleter Devrimi'ne coşkuyla akmış onunla karışmamış, bir olmamıştır. Onun bilinç-dışı kent, doğa ve dünya özlemi, bir işçinin değil de bohemin duyarlığına aittir. **«Sokağın çoraplarını çekip çıkaran kel kafalı sokak lambası»** -sadece bu çarpıcı imge bile, ki bütünüyle Mayakovski'ye özgüdür, şairin bohem ve kentsel niteliğine bütün tartışmalardan daha iyi ışık tutmaktadır. Onun çoğu imgelerinin ve özellikle yaratıcı çalışmalarının ilk yarısına ait olanlarının arsız ve sinik havası, sanatçı kabaresinin, sanatçı kahvesinin ve bu türden başka şeylerin izlerini bütün çıplaklığıyla açığa vurmaktadır.

Mayakovski, Devrim'in kahramanlığının, eylemlerinin, deneylerinin kitlesel özelliğinden çok, onun dinamik niteliğine ve inatçı, sert cesaretine yakındır. Nasıl eski Yunanlılar antropomorfist idilerse, yani büyük bir safdillikle doğa güçlerinin kendilerine benzediğini düşünmüşlerse, şairimiz de öyle Mayako-morfisttir ve Devrim'in alanlarını, sokaklarını ve kırlarını kendi kişiliğiyle doldurur. Evet, aşırı uçlar bir yerde birleşirler. İnsanın ego'sunun evrenselleştirilmesi, bir dereceye kadar insanın bireyselliğinin sınırlarının kırılmasına yol açar ve kollektif'e yakınlaştırır onu; tabii, ters yönden kalkarak. Ama bu, bir dereceye kadar doğrudur ancak. Bireyci ve bohem küstahlık (kimsenin isteyemeyeceği bir utangaç uysallığın karşıtı olan küstahlık değil, ama zorunlu ve gerekli bir ölçü duygusunun karşıtı olan küstahlık), Mayakovski'nin yazdığı herşeyde görülür. Genellikle yapıtlarında yüksek dozda bir duygudaşlık, bir merhamet vardır ama, her zaman bir güç görülmez bunun ardında. Şair, fazlaca görünmektedir. Olaylara ve olgulara çok az bağımsızlık tanır, öyle ki adeta engellerle mücadele eden Devrim değildir de, Maya-

kovski'nin kendisi kelimelerin arenasında tehlikeli akrobatik gösteriler yapmaktadır. Kimi zaman gerçekten mucizeli hareketler yapmakta, ama sık sık da kahramanca bir çaba ile içi boş halterleri tutup kaldırmaktadır.

Mayakovski her adımda kendinden sözeder: kimi zaman birinci tekil şahıs olarak, kimi zaman üçüncü tekil şahıs gibi, kimi zaman bireysel olarak, kimi zaman da kendini insanlık içinde eriterek. İnsanı yüceltmek istediği vakit, onu Mayakovski haline getirir. Tarihin en büyük olaylarıyla senli benli bir ilişki içindedir. Yapıtlarında en katlanılmaz ve aynı zamanda en tehlikeli şey budur. Onun durumundaki bir insan, yüksek ökçeli ayakkabıdan ya da fasulye sırığından sözedemez, bunlar çok küçük dayanaklardır. Onun bir ayağı Alp Dağlarındadır, öbürü de Elbruz'da. Onun sesi, gökgürültüsünü boğar; bu durumda, tarihe karşı teklifsiz bir tutum takınması ve Devrim'le senli benli olması garip karşılanabilir mi hiç? Gelgelelim çok tehlikelidir bu, çünkü heryerde ve herşeyde böylesine dev boyutlu ölçüler kullanıldığı, Elbruz ve Mon Blan ufkuna doğru böyle gümbür gümbür bağırdığı (şairin en sevdiği kelime) takdirde, bizim dünya işlerimizin orantıları gözden kaybolacak ve küçük bir şeyle büyük bir şey arasındaki ayrımı ortaya koymak olanaksızlaşacaktır. İşte bu yüzden Mayakovski, aşk gibi en mahrem birşeyden, kavimlerin göçünü anlatır gibi sözetmektedir. Yine aynı nedenle, Devrim için değişik kelimeler bulamamaktadır. Her zaman yükseklere nişan almaktadır, ama bütün topçuların bildiği gibi de, böyle bir atış en az isabeti sağlamakta ve toplara da zarar vermektedir.

Abartmalı anlatımın (hiperboiizm) bir dereceye kadar zamanımızın öfkesini yansıttığı doğrudur. Ama bu, sanatın toptan aklanması demek değildir. Savaştan ya da Devrim'den daha yüksek sesle bağırmak zordur ve bu arada sesimiz de kolayca kısılabilir. Sanatta bir ölçü duyusuna sahip olmak, politikada bir gerçekçilik duyusuna sahip olmaya benzer. Fütürist şiirin, en iyi örneklerinde bile görülen başlıca kusuru, bu ölçü duyusunun yokluğudur:

Fütürizm, salonun ölçüsünü yitirmiş, ama sokağın ölçüsünü de henüz bulamamıştır. Ama bulmak gerekir. Eğer sokakta sesinizi zoriarsanız, sonunda boğulur, tizleşir ve kısılır ve kelimeleriniz de anlaşılmaz olur. Doğanın size verdiği sesle konuşmanız gerekir, sahip olduğunuzdan daha yüksek bir sesle değil. Ama nasıl kullanacağınızı bildiğiniz takdirde de, sesinizden sonuna kadar yararlanabilirsiniz. Mayakovski, sadece konuşması gerektiği yerlerde bağırmaktadır çoğu zaman; ama bu yüzden de bağırması gerektiği yerlerde sesi kısılmış olmaktadır. Şairin dokunaklılığı, bağırma ve ses kısıklığı yüzünden yokolup gitmektedir.

Mayakovski'nin ağır, yüklü imgeleri, çoğu kez kusursuz ve göz kamaştırıcı da olsalar, genellikle bütün'ü parçalar ve haraketi felce uğratırlar. Belli ki şairin kendisi de bunu sezmektedir; bu yüzden de, bir başka ucun, şiirin doğasının dışında kalan «matematik formüllerinin» dilinin özlemini çeker. Bu durum; İmgeciliğin (gittikçe İmgeciliğin köycü kanadını andırır olan) Fütürizmle paylaştığı, kendine-yeterli imgenin köklerini, kültürümüzün kasaba temellerinde yattığını düşündürmektedir. Bu, çelik bir köprüden çok Aziz Vasili kilisesiyle akrabadır. Ama bunun tarihsel ve kültürel açıklaması ne olursa olsun, görünen, Mayakovski'nin şiirinde en eksik olan şeyin hareket olduğudur. Bir paradoks gibi gelebilir bu, çünkü Fütürizm bütünüyle hareket üzerine kuruludur. Ama işte burda şaşmaz diyalektik girer işin içine: şiddetli imgelerin fazlalığı, eylemsizlikle sonuçlanır. Hareket, eğer sanatsal olarak, hattâ fiziksel olarak algılanacaksa, algımızın işleyişine ve duygularımızın ritmine uymalıdır. Bir sanat yapıtı, bir imgenin, bir ruhsal durumun, bir düğümün ya da bir entrikanın derece derece tepe noktasına kadar gelişmesini göstermelidir ve İmge'nin en usta boks eldivenleriyle de olsa okuru bir uçtan öbür uca fırlatmamalıdır. Mayakovski'nin yapıtlarının her cümlesi, her deyişi, her imgesi kendi başına bu tepe noktası olmak için zorlanır. Yapıtın bütününün bir tepe noktasına sahip ol-

mayışının nedeni de budur. Okurda, kendini parçalarda tüketiyormuş duygusu uyanır ve «bütün»ü bir türlü yakalayamaz. Bir dağa tırmanmak zordur ama çekilen zahmete değer; sabanla sürülmüş bir toprakta yürümekse, aynı ölçüde zor ama çok daha zevksizdir. Mayakovski'nin yapıtlarında doruk yoktur; içsel bir disiplinleri yoktur. Parçalar bütün'e uymayı kabul etmezler. Her parça ayrı olmaya çabalar, bütün'ün çıkarlarını gözetmeden kendi dinamiğini geliştirir. Bir varlık ve dinamizm kazanamamasının nedeni de budur. Fütüristler yapıtlarında kelimelerin ve imgelerin sentetik bir anlatımını henüz elde edememişlerdir.

«150 Milyon»un Devrim'in şiiri olması gerekiyordu. Ama olmadı. Geniş bir planda kurulan bu yapıtın bütünü, Fütürizm'in kusur ve zayıflıkları ile kemirilmiştir. Yazar kitle acılarının, kitle kahramanlığının, yüzelli milyon İvan'ın anonim devriminin destanını yazmak istemiştir. Ve altına imza da atmamıştır. **«Benim bu şiirimin yazarı kimse değildir.»** Ama bu kişisiz mülkiyet, durumu değiştirmez. Şiir şiddetle kişisel ve bireycidir, hem de kelimenin kötü anlamıyla. Sanatın amaçsız rasgeleliğini fazlasıyla taşımaktadır. Şiirde bu imgelere raslanır: **«Yağın içinde yüzen Wilson»**, **«Bütün Şikago sakinleri, en azından general rütbesindedirler»**, **«Wilson çok tıkınıyor, yağlanıyor, kat kat göbek bağlıyor»**, ve buna benzer şeyler. Bu tür imgeler son derece basit ve kabadırlar ama hiç de halka ait değildirler; en azından bugünkü kitlelere ait imgeler değildirler. İşçi, en azından Mayakovski'nin şiirini okuyacak olan işçi, Wilson'un fotoğrafını görmüştür. Wilson incedir, bol miktarda protein ve yağ yediğine inanmaya hazır olsak da, incedir. İşçi, Upton Sinclair'i de okumuştur ve Şikago'da «generallerin» yanısıra mezbaha işçilerinin de bulunduğunu biliyordur. Bu yüksek perdeli abartmalara rağmen, yine de bu büyüklerin çocuklarla konuşurken kullandıkları türden amaçsız ve ilkel imgelerde belli bir pelteklik sezilmektedir. Bu imgelerde görülen basitlik, kabasaba, toptan ve halka ait bir hayalgücünden değil, bir

bohem dalgacılığından gelmektedir. Wilson'un bir merdiveni vardır -**«Eğer yürüyerek gideceksen, yola gençken çık, yaşlandığın zaman tepeye ancak varırsın!»** İvan, Wilson'un üzerine yürür, **«dünya sınıf mücadelesi şampiyonası (!)»** yapılır, Wilson'un «dört horozlu tabancaları ve yetmiş keskin kıvrımı olan bir kılıcı» vardır ama İvan'ın «bir eli vardır, bir eli daha vardır ve o da kemerine sokuludur.» Tabancalı kafire karşı, eli belinde, kemerine sokulu silahsız İvan, eski bir Rus motifidir! İlya Murometz (7) değil midir karşımızdaki? Ya da belki, kurnaz Alman makinistlerine karşı çıplak ayaklarıyla ilerleyen Budala İvan? Wilson, İvan'a kılıçla vurur. «İvan'da dört kilometre genişliğinde bir yara açtı... Ama yaranın içinden birdenbire bir başka adam çıktı.» Ve bu minvalde gider. Bu ilkel balad'lar ve peri masalları ne kadar yersiz ve daha önemlisi ne kadar hafif kalıyorlar Şikago makina işçilerine ve sınıf mücadelesine uygulandıklarında... Bütün bunların dev boyutlu olması amaçlanmıştı, ne var ki ortaya çıkan sadece atletiktir; üstelik pek kuşkulu bir atletizmdir bu, şişirilmiş toplarla yapılan bir çeşit parodi (güldürücü taklit), «Dünya sınıf mücadelesi şampiyonası!» Şam-pi-yo-na! Ey öz-eleştiri, nerdesin? Şampiyona, çoğu zaman dalaverenin de işin içine karıştığı bayram yeri gösterisidir. Ne imge, ne de kelime uygun düşmektedir burda. Yüzelli milyonun gerçekten dev boyutlu mücadelesi yerine, bir balad parodi'si ve bir panayır şampiyonası. Parodi kasıtlı değildir ama, bunu söylemek de hiçbir şeyi kurtarmamaktadır.

Amaçsız imgeler, yani içsel olarak işlenmemiş, tamamlanmamış olan imgeler, bir kırıntı bile bırakmadan yiyip tüketirler düşünce'yi ve onu politik açıdan olduğu kadar sanatsal açıdan da çarpıtırlar. Neden tabancalara ve kılıçlara karşı İvan'ın bir eli belindedir? Neden

7) İlya Murometz; Eski Rus şarkılarının kahramanlarından biri. Güçlü ve bütün düşmanlarını yenen bir yiğit. Hayatının ilk otuz yılını hareketsiz geçirmiş ve kahramanlık eylemlerine bundan sonra başlamıştır.

teknik böylesine hor görülmektedir? İvan'ın Wilson'dan daha az silahı olduğu doğrudur. Ama işte bunun için de iki eliyle birden çalışmak zorundadır. Ve vurulup düşmüyorsa eğer, bunun nedeni Şikago'da generaller kadar işçilerin de bulunması ve bu işçilerin hatırı sayılır bir kesiminin Wilson'a karşı İvan'dan yana olmasıdır. Ama şiir bunu ortaya koymamaktadır. Yazar görünüşte anıtsal bir imge elde etmeyi amaçlarken, aslında onun özünü öldürmektedir.

Yazar, aceleyle ve geçerken, yani bir amaç gütmeksizin, bütün dünyayı iki sınıfa ayırmaktadır: bir yanda yağda yüzen Wilson ve onunla birlikte samur kürkleri ve parlak büyük yıldızlar vardır, öbür yanda da iş gömlekleriyle ve Samanyolu'nun milyonlarıyla İvan vardır. **«Bütün dünyanın küçük dekadan dizeleri, samur kürklere; Fütüristlerin demirden dizeleri, iş gömleklerine.»** Ama genel olarak, şiirde bir anlatım zenginliği ve birkaç güçlü, ustaca dize ve parlak imge bulunmakla birlikte, iş gömleklerine adanmış demir dizeler taşımamaktadır aslında. Yetenek eksikliğinin mi sonucudur bu? Hayır, sinirlerle ve beyinle oluşturulmuş bir Devrim imgesinin, kelime ustalığından önce gelen bir imgenin eksikliğinin sonucudur. Yazar, arka arkaya bir sürü imgeyi yakalayıp fırlatarak, güçlü insanı oynamaktadır. **«İşini bitireceğiz senin, romantik dünyal»** Mayakovski tehdit ediyor. Bunda haklıdır. Oblomov'un ve Tolstoy'un Karatayev'inin romantizmine bir son verilmelidir. Ama nasıl? **«Yaşlıdır o -öldürün ve kafatasından küllük yapın.»**

Ama bu, romantizmin ta kendisi, hem de en olumsuzudur! Kafataslarından yapılan kül tablaları kullanışsız ve sağlığa aykırıdır. Ve bu vahşet de nihayet... anlamsız mı demek gerekir? Kafatası kemiklerini böyle garip bir işte kullanmakla yazar, romantizme yakalanır; en azından, imgelerini ne işlemiş ne de bütünleştirmiştir. **«Bütün dünyanın zenginliğini cebe indir!»** Bu senli benli havada Sosyalizmi anlatmaktadır Mayakovski. Ama cebe indirmek, hırsızlık yapmak demektir. Sorun fabrikaların ve toprağın

ortaklaşa mülksüzleştirilmesiyken uygun mudur bu kelime? Son derece uygunsuzdur, çarpıcı bir şekilde uygunsuzdur. Yazar bu türden bayağılıkları, sırf Sosyalizm'le ve Devrim'le dost olmak için kullanıyordur. Ama yüzelli milyon İvan'ın ensesine arkadaşça bir «şaplak indirmek» şairi dev boyutlara yükseltmez, sadece yüzelli milyon İvan'ı bir sayfanın sekizde birine indirger. Senli benlilik, zorunlu olarak içsel bir yakınlığın anlatımı değildir, ama çoğu zaman bir politik ve ahlaki gevşekliğin belirtisidir sadece. Devrim'le içsel olarak geliştirilmiş bir bağ, senli benli bir havayı dışarda bırakacak ve Almanların mesafe duygusu dediği şeyi getirecektir.

Şiirin çarpıcı dizeleri, cesur imgeleri ve çok uygun düşen kelimeleri vardır. Sondaki «barışın zafer ilahisi» belki de yapıtın en güçlü bölümüdür. Ama bir iç hareketin bulunmayışı, bütün'e ağır bir kayıp verdirtmektedir. Şiirde, daha sonra çözümlenmek üzere çelişkilerin bir yoğunlaşması yoktur. İşte Devrim hakkında ama iç hareketten yoksun bir şiir! İmgeler kendi başlarına, kendi hayatlarını yaşarlar, birbirlerine çarparlar ve uzağa fırlatırlar. İmgelerin bu karşılıklı düşmanlığı, kullanılan tarihsel malzemenin doğurduğu birşey değil, hayatın devrimci felsefesiyle içsel bir uyumsuzluğun sonucudur. Bununla birlikte, biraz da zorlonarak şairi sonuna kadar okuyup bitirdiğiniz zaman, şöyle söylenirsiniz; bu öğelerle büyük bir yapıt meydana getirilebilirdi, eğer biraz ölçü ve öz-eleştiri olsaydı... Belki bu temel eksiklikler Mayakovski'nin kişiliğiyle değil de, onun yalıtılmış bir küçük dünya içinde çalışmasıyla açıklanmalıdır; ama hiçbir şey küçük bir grupta yaşamak kadar zararlı olamaz öz-eleştiri ve ölçülülüğe.

Mayakovski'nin taşlamaları da olguların ve ilişkilerin özüne derinlemesine girememektedir. Taşlamaları açık saçık ve yüzeyseldir. Bir karikatüristin yapıtının anlamlı olabilmesi için, ustaca bir çizginin ötesinde birşeyler gereklidir. Sergilediği dünyayı avucunun içi gibi bilmelidir. Saltikov, bürokrasiyi ve soyluluğu çok iyi tanırdı. Yakla-

şık bir karikatür (ne yazık ki Sovyet karikatürlerinin yüzde doksandokuzu böyledir) hedefi bir parmak boyu, hatta bir kıl payı kaçıran bir mermiye benzer: hedefe çok yaklaşmış ama isabet edememiştir. Mayakovski'nin taşlaması da yaklaşıktır; kenardan yaptığı açık açık gözlemler kimi zaman bir parmak farkıyla, kimi zaman da bir karış farkıyla hedefi kaçırmaktadırlar. Mayakovski, «gülünç» olanın kendi maddesinden, konusundan koparılabileceğini ve bir biçim'e indirgenebileceğini ciddi ciddi düşünmektedir. Taşlamalar kitabına yazdığı önsözde, bir «kahkaha özeti» bile sunmaktadır. Eğer bu «özet»i okurken yüzünüzde şaşkın bir gülümsemenin belirmesine yol açan birşey varsa, o da bu kahkaha özetinde gülünecek hiçbir şeyin bulunmamasıdır. Yine de, Mayakovski'nin yapmayı başardığından daha mutlu bir «özet» yapılabilse bile, hedefi bulan bir taşlamanın getirdiği kahkaha ile, sözsel bir gıdıklamanın doğurduğu kıkırdama arasındaki ayrım ortadan kalkmayacaktır.

Mayakovski kendisini doğuran bohem dünyasından, olağanüstü önem taşıyan yaratıcı çalışmalara yükselmeyi bilmiştir. Ama yükselirken dayandığı değnek bireyci bir özellik taşımaktadır. Şair, hayatının koşullarına karşı, hayatını ve herşeyden önce de aşkını boğan maddi ve ruhsal bağımlılıklara karşı ayaklanmıştır; ve onu sevdiğinden ayıran hayatın hakimlerine kızgın ve acılar içinde, devrim çağrısı yapmaya yönelir ve devrimin, Mayakovski'nin bireyselliğine özgür bir alan tanımayan toplumun üzerine ineceğini ilan eder. Yine de, karşılıksız aşkın şiiri olan «Pantalonsuz Bulut», sanatsal açıdan onun en önemli ve yaratıcı, deney bakımından da en yürekli ve en umut veren yapıtıdır. Hattâ, böylesine şiddetli, yoğun ve biçim bağımsızlığına sahip bir şiirin yirmiiki yirmiüç yaşlarında bir genç tarafından yazıldığına inanmak zordur. «Savaş ve Evren»i, «Gizemli Güldürü»sü ve «150 Milyon»u bunun yanında daha zayıf kalırlar. Neden? Çünkü Mayakovski bunlarda bireyci yörüngesini bırakır ve Devrim'in yörüngesine girmeye çalışır. Şiirin bu çabaları alkışlanabilir,

çünkü genel olarak başka bir yol yoktur onun için. «Bunun Hakkında» da yeniden bireysel sevda temasına dönmüştür, ama burda «Bulut»tan bir kaç adım geridedir, ilerde değil. Mayakovski'nin yalnızca daha geniş kavrayışı ve daha derin sanatsal hacmidir, onun yaratıcı dengesini daha yüksek bir düzeyde korumasını sağlayan. Ama şairin yeni ve özünde toplumsal bir yöne bilinçli dönüşünün çok güç bir iş olduğunu görmemek de elde değildir. Bu döneminde Mayakovski'nin tekniği kuşkusuz daha ustalaşmış ama kalıplaşmıştır da. «Gizemli Güldürü» ve «150 Milyon»da, kusursuz dizelerin yanında, retorik ve sözsel cambazlıkla dolu öldürücü zayıflıklar da vardır. «Bulut»un organik nitelığı, içtenliği, içerlerden gelen çığlığı bu yapıtlarda artık yoktur. «Mayakovski kendini yineliyor» der kimileri; başkaları, «Mayakovski tükendi» diye ekler; kimileri de düşmanca bir tavırla, «Mayakovski resmileşti» diye homurdanır. Ama, gerçekten böyle midir bu? Aceleyle kötümser kehanetlerde bulunmaya gerek yoktur. Mayakovski bir delikanlı değildir ama, hâlâ gençtir. Bununla birlikte, önündeki güçlüklere gözlerimizi yummamız da doğru olmaz. «Bulut»tan canlı bir kaynak gibi fışkıran yaratıcı kendiliğindenlik artık geri gelmeyecektir. Ama buna üzülmek gerekmez. Kesilmiş bir damar gibi seğirerek atan genç yetenek, olgunluk yıllarında, kendinden emin bir ustalığa bırakacaktır yerini; buysa sadece söz'e egemen oluşun değil, ama aynı zamanda geniş bir tarihsel ve deneysel kavrayışın, yaşayan toplu ve bireysel güçlerin, düşüncelerin, mizaçların ve tutkuların işleyişini bir bütün olarak anlamanın göstergesidir. Böyle ergin bir ustalık, toplumsal'a karşı yüzeysel bir heveskarilikla, bağırmalarla, hafiflikle ve bıktırıcı bir övüngenlikle, sol elle dâhi'yi oynarken öbür elle de aydınlar kahvesinden nanik ve türlü işaretler yapmakla bağdaşamaz. Eğer şairin bunalımı -vardır böyle bir bunalım- hem tikeli hem de geneli seçebilen duru, aydınlık bir kavrayışın yardımıyla çözülecek olursa, işte o zaman ilerinin edebiyat tarihçisi «Gizem»in ve «150 Milyon»un, yaratı-

cılığın doruk noktasına giden yolda kaçınılmaz ve geçici bir alçalış olduğunu söyleyecektir. Biz, Mayakovski'nin geleceğin tarihçisine böyle bir özetleme yapma hakkını vermesini bütün kalbimizle istiyoruz.

⁂

Bir kol ya da bacak kırıldığı zaman, kemikler, kaslar, lifler, damarlar, sinirler ve deri ne aynı çizgi üzerinde kopar ne de daha sonra aynı anda iyileşir. Bunun gibi toplumun hayatındaki bir devrimci kopuşta da, toplumun ne ideolojisinde ne de ekonomik yapısında eş-zamanlılık ve simetri vardır. Devrim için gerekli olan ideolojik dayanaklar devrimden önce biçimlenir, devrimden çıkarılan en önemli teorik vargılarsa çok sonraları ortaya çıkar. Benzeştirmeler ve karşılaştırmalar yoluyla Fütürizm ve Devrim arasında bir özdeşlik kurmak ve böylece Fütürizm'in proletaryanın sanatı olduğu çıkarsamasına gitmek, hafiflik olur. Ne var ki, bu söylenenlerden Fütürizm'e karşı horgörülü bir davranışın benimsenmesi anlamı çıkmamalıdır. Bizim düşüncemize göre Fütüristler yeni ve büyük bir edebiyatın kuruluşunda zorunlu halkalardır. Yine de bu edebiyatın oluşumunda önemli bir konak olacaklardır sadece. Bunu kanıtlamak için soruna daha somut ve tarihsel bir yaklaşım gerekir. Fütüristler, yapıtlarının kitlelerin üstünde kaldığı suçlamasına karşı Marx'ın «Kapital»inin de kitlelerin üstünde olduğu cevabını verdiklerinde, kendilerine göre haklıdırlar. Elbette, kitleler kültürel ve estetik yönden hazırlıksızdır ve ancak ağır ağır yükseleceklerdir. Ama bu, Fütürizmin kitlelerden yukarda oluşunun sadece bir nedenidir. Bunun yanında bir neden daha vardır. Kullandığı yöntemler ve biçimleriyle Fütürizm, içinde doğduğu ve -mantıksal değil ruhsal bakımdan- bugüne kadar da terketmediği dünyanın, daha doğrusu küçük dünyanın belirgin izlerini taşımaktadır. Fütürizm'i entelicensiya'nın sabahlığından soymak, biçimi özden ayırmak kadar zordur. Ve bu gerçekleştiğinde de Fütürizm öyle bir değişikliğe uğramış olacaktır ki, ar-

tık adına Fütürizm denemeyecektir. Bu olacaktır, ama yarın değil. Ama bugün bile, Devrim'in başlangıcında olduğu gibi kendini hükümet tarafından resmî ilan ettirmeye yanaşmadan, kendi gücüyle ayakta kalmayı öğrendiği takdirde, Fütürizm'in birçok öğesi sanatı canlandırmak ve yetkinleştirmekte yararlı olacaktır. İşçi sınıfının ileri kesimleri kültürel bakımdan geliştikçe, yeni biçimler de onların bilinçlerine girme yollarını kendi başlarına ve bağımsız olarak bulmalıdır. Sanat, çevresinde esnek bir duygudaşlık ve hoşgörü atmosferi olmadan ne yaşayabilir ne de gelişebilir. Karşılıklı ilişki ve etkileşimin karmaşık süreci bu yolda ve sadece bu yolda yatmaktadır. İşçi sınıfının kültürel yetişmesi, yüreklerinde gerçekten birşeyler taşıyan yenileştiricilere yardım edecek ve onları etkileyecektir. Bütün küçük gruplarda kaçınılmaz olarak beliren özentiler aşılacak ve yaşayan filizlerden yeni sanatsal görevlerin çözümü için taze biçimler çıkacaktır. Bu süreç, herşeyden önce, maddi kültürün birikimini, zenginliğin artmasını ve tekniğin gelişmesini gerektirir. Başka bir yol yoktur. Tarihin sadece Fütüristlerin yapıtlarını geleceğe saklıyacağını ve birçok yıldan sonra kitleler bu yapıtlar için yeterince olgunlaştığı vakit bunları ona sunacağını ciddi olarak düşünmek mümkün değildir. Bunu düşünmek, hiç kuşkusuz en katıksız **pesseism** - geçmiş değerlere bağlı kalmak. çn. - olur. Bu dönem geldiğinde -öyle pek kısa zamanda gelecek de değildir- ve çalşan kitlelerin kültürel ve estetik eğitimi, yaratıcı aydınlarla halk arasındaki uçurumu kapattığında, sanat bugünkünden değişik bir görünüme sahip olacaktır. Bu sanatın evriminde Fütürizm'in zorunlu bir halka olduğu da anlaşılacaktır. Az şey midir bu?

GRAMSCİ YOLDAŞ'IN İTALYAN FÜTÜRİZMİ ÜZERİNE MEKTUBU

İşte, İtalyan Fütürist hareketi üzerine bana sorduğunuz soruların karşılıkları:

Savaştan bu yana, İtalya'daki Fütürist hareket, kendi karakteristik çizgisini tümüyle yitirdi. Marinetti bu hareketle çok az ilgileniyor. Bir süredir evli ve zamanını karısı için harcamayı yeğ tutuyor. Şimdilik Fütürist harekete Monarşistler, Komünistler, Cumhuriyetçiler ve Faşistler katılıyorlar. Son günlerde Milano'da haftalık bir dergi çıkmaya başladı, adı **İl Principe.** Bu dergi, Makyavel'in XV. yüzyıl İtalyasına öğütlediği kuramları formülleştiriyor ya da formülleştirme yollarını araştırıyor; sorun şu: yerel partileri bölen ve ulusu kargaşalığa götüren mücadeleyi, bütün partilerin başına geçecek ve Sezar Borgia'nın yerini tutacak yeni bir mutlak hükümdar ortadan kaldırabilir. Dergiyi Fütürist Bruno Corra ve Enrico Settimelli yönetiyor. 1920 de Roma'da vatanseverlerin yaptığı gösteride, krala karşı sert bir konuşma yapıp bu yüzden tutuklanmasına rağmen Marinetti de bugün bu derginin çalışmalarına katılanlardan biri.

Katolikliği seçip İsa üzerine tarihsel bir inceleme yazan Giovanni Papini'nin dışındaki savaş öncesi Fütürizmin başlıca sözcüleri faşist oldular. Savaş sırasında Fütüristler, «son zafere kadar savaş»ın ve emperyalizmin en ısrarlı savunucuları oldular. Yalnız bir tek faşist savaşa karşı olduğunu bildirdi, bu Aldo Palazzeschi'ydi. Hareketle bağlarını koparıp en ilginç yazarlardan birisi olduysa da, sonunda kendi kendine sustu. Kendi çalışmalarının bütünü içinde durmadan savaşı öven Marinetti, evreni iyileştirecek tek ilacın savaş olduğunu göstermek için bir bildiri yayınladı. Bir zırhlı birlik komutanı olarak savaşa katıldı. Son kitabı **«Çelik Oda»**, tanklar için yazılmış coşkun bir ilahi gibidir. Marinetti, **«Komünizmin Dışında»** başlığını taşıyan broşüründe kendi politik öğretilerini, (kimi zaman zekice düşünceler içeren, ama hep de tuhaf kaçan tahayyüllerine öğreti denebilirse) ortaya seriyor. Ben İtalya'dan ayrılmadan önce, Turin'in «Proletkult» kolu, Fütüristlerin bir resim sergisi sırasında Marinetti'den bu hareketin anlamını örgüt üyesi işçilere açıklamasını istedi. Marinetti bu çağrıya hemen olumlu karşılık verdi ve

işçilerle birlikte sergiyi ziyarete gitti. Marinetti sergide fütürist sanatçıların burjuvalara göre nasıl çok daha duyarlı olduklarını işçilere etkili bir biçimde açıkladı. Savaştan önce, Fütürizm işçiler arasında çok iyi biliniyordu. Tirajı 20 000 e varan «Lacerba» (Sebatkâr») dergisinin beşte dördünü işçiler okuyordu. En büyük illerin tiyatrolarında yapılan çok sayıdaki Fütürist sanat gösterilerinde, gençten kimselerin (yarı aristokrat ve burjuvalar) saldırılarına karşı Fütüristleri koruyanlar işçiler olmuştur.

Marinetti'nin Fütürist topluluğu artık yok. Marinetti'nin eski yayın organı **Poesia**, örgütçü olduğu kadar aydın olarak da hiç bir değeri olmayan Mario Dessi adında birisi tarafından yönetiliyor şimdi. Güneyde, özellikle Sicilya'da birçok küçük Fütürist dergi yayımlanıyor ve Marinetti bunlara makaleler veriyor; ama bu gazeteleri öğrenciler yayımlıyorlar ve İtalyan gramerini bilmemeyi fütürizm sanıyorlar.

Fütüristler arasındaki en önemli topluluk, ressamlar topluluğu. Roma'da sürekli olarak açık duran bir Fütürist resim sergisi var. Bu sergiyi örgütleyen iflas etmiş bir fotoğrafçı. Antonio Giulio Bragaglia adında bir sinema ve tiyatro ajanı.

Fütürist ressamlar arasında en tanınmışı Giacomo Balla'dır. D'Annunzio, hiçbir zaman için fütürizm konusunda açık bir tavır almadı. Fütürizm'in, doğuşu sırasında Annunzio'ya kesin olarak karşı olduğunu burada belirtmek gerekir. Marinetti'nin ilk kitaplarından birisi, **«Tanrılar Gidiyor, Annunzio Kalıyor»** adını taşıyordu. Savaş sırasında Marinetti ve Annunzio'nun politik programları bütün noktalarda birbirine uymuş olsa da Fütüristler birer karşı-Annunzio'cu olarak kaldılar. Daha sonraları her ne kadar gösterilere katıldılarsa da, Fiume hareketine pratik olarak hiç bir ilgi göstermediler.

Barış anlaşmasından bu yana, Fütürizmin kendi özelliğini tümüyle yitirdiği ve daha sonra ortaya çıkan ayrı ayrı akımlar içinde eriyip gittiği söylenebilir. Genç aydınların hemen hepsi gerici. Kemikleşmiş ve halka yabancı

eski İtalyan akademik kültürüne karşı mücadele araçlarını fütürizmde gören işçiler, eski tartışmalara az ilgi duyuyorlar. Zaten silâh elde özgürlükleri için savaşmak zorundalar şimdi büyük endüstri kentlerinde, edebiyattan ve sanattan yana işçilerin yaratıcı düşüncelerini uyandırmayı amaçlayan «Proletkult» ün programı, zamanı olanların ve böyle sorunlarla ilgilenmek isteyenlerin enerjilerini alıp kullanmaya yönelmektedir.

Moskova, 8 eylül 1922

Beşinci Bölüm

FORMALİST ŞİİR OKULU VE MARKSİZM

Devrim öncesine ait ideolojik sistemlerin zayıflamış yankılarını bir yana bırakırsak, Sovyet Rusya'da bu yıllarda Marksizm'e karşı koyan tek teori, Formalist (biçimci) sanat teorisidir. Paradoks şurdadır: Rus Formalizmi kendini sıkı sıkıya Rus Fütürizmine bağlamıştı, oysa Rus Fütürizmi politik olarak Komünizmle uzlaşırken Rus Formalizmi de bütün gücüyle teoride Marksizme karşı çıkıyordu.

Viktor Şklovski, Fütürizmin teorisyeni ve aynı zamanda da Formalist okulun önderidir. Onun teorisine gö-

re, sanat her zaman kendine-yeterli biçimlerden oluşmuştur ve bu da ilk kez Fütüristler tarafından anlaşılmıştır. Öyleyse Fütürizm tarihin ilk bilinçli sanatı, Formalizm de ilk bilimsel sanat okuludur. Şklovski'nin çabaları sayesinde -ve hiç de küçümsenecek bir erdem değildir bu- sanat teorisi ve kısmen de sanatın kendisi nihayet bir kimya konumuna yükseltilmiştir. Formalist okulun müjdecisi, sanatın ilk kimyageri, geçerken, Devrim'e götüren bir köprü arayan ve bu köprüyü de maddeci tarih anlayışında arayan «uzlaşıcı» Fütüristleri de dostça sarsalamaktadır: Böyle bir köprü gereksizdir, Fütürizm bütünüyle kendine yeterlidir.

Bu formalist okulun üzerinde biraz durmamızı gerektiren iki neden var. Birincisi, okulun kendisi için: Formalist sanat teorisinin yüzeyselliğine ve gerici niteliğine rağmen Formalistlerin araştırmalarının belli bir parçası gerçekten yararlıdır. İkinci neden de Fütüristlerle ilgilidir: Fütürlstlerin yeni sanatın tek temsilcisi olma savları ne kadar temelsiz olursa olsun, Fütürizm, geleceğin sanatını hazırlayan sürecin dışına atılamaz.

Nedir Formalist okul?

Bugün Şklovski, Jirmunski, Jakobson ve ötekiler tarafından temsil edildiği şekliyle, son derece kibirli ve olgunlaşmamış bir akımdır bu. Formalizm, biçim'in şiirin özü olduğunu ileri sürdükten sonra, kendi görevini de şiirlerin etimolojisinin ve sözdizimlnln büyük ölçüde betimsel (tasviri) ve yarı-istatistiksel bir çözümlemesine ve yinelenen sesli ve sessiz harflerin, hecelerin, sıfatların sayılmasına indirgemektedir. Formalistlerin şiirin ya da poetikanın özü kabul ettikleri bu çözümleme çalışması, hiç kuşkusuz gerekli ve yararlıdır, ama bunun kısmi, yardımcı ve hazırlık niteliği de akılda tutulmalıdır. Böyle bir yöntem şiirsel tekniğin ve şiirin «zenaat» yanıyla ilgili kuralların zorunlu bir öğesi olabilir. Nasıl bir eş-anlamlı kelimeler listesi yapmak ve bunların sayısını artırarak sözsel klavyesini genişletmek bir şair ya da yazar için yararlıysa, bir kelimeyi sadece içsel anlamına göre değil

ama aynı zamanda akustik yönüyle birlikte değerlendirmek de bir şair için öyle zorunludur: çünkü kelimeler, insandan insana herşeyden önce akustik aracılığıyla iletilirler. Formalizmin yöntemleri de, meşru sınırlar içinde kaldığı sürece, biçim'in sanatsal ve psikolojik özelliklerini (biçim'in ekonomisi, devinimi, kontrast'ları, abartmaları, vb.) aydınlatmakta yardımcı olabilir. Bu da, sanatçının dünyayı algılaması için bir yol -yollardan birini- açabilir ve gerek tek tek sanatçıların gerek bütün bir sanat okulunun toplumsal çevreyle ilişkilerinin ortaya çıkarılmasını kolaylaştırabilir. Konumuz henüz gelişmekte olan modern ve yaşayan bir okul olduğu sürece, onu toplumsal bir sondaj ile yoklamanın ve sınıfsal kökenlerini aydınlatmanın, içinde bulunduğumuz bu geçiş aşamasında dolaysız bir önemi vardır, çünkü böylece yalnız okur değil sanat okulunun kendisi de kendine bir yön çizebilecek, yani kendini tanıyacak, arıtacak ve yönlendirecektir.

Ama Formalistler, yöntemlerine, istatistiğin toplumsal bilimlerdeki önemine ya da mikroskobun biyolojik bilimlerdeki rolüne benzeyen salt yardımcı, ikincil ve salt teknik bir rol verilmesiyle yetinmemektedir. Hayır, onlar çok daha ileri gidecektirler. Onlara göre sözlü sanatın kesin ve son amacı kelime, betimsel sanatların da renktir. Şiir bir sesler bileşimi, resim de renk lekelerinin bileşimidir; sanatın yasaları ise kelimelerin ve renk lekelerinin bileşimlerinin yasalarıdır. Bize göre sözlü malzemeyle ilgili istatistik ve mikroskobik çalışmaya bir anlam veren toplumsal ve psikolojik yaklaşım, Formalistlere göre sadece simyadır.

«Sanat hep hayattan bağımsızdı ve onun rengi, Kentin kalesinde dalgalanan bayrağın rengini hiç yansıtmamıştı.» (Şklovski). **«Deyişe, sözsel kütleye uyarlanma, şiirin tek zorunlu öğesidir.»** (R. Jacobson, «Yakın Zamanın Rus Şiiri»). **«Yeni bir biçimin peşinden yeni bir içerik gelir; böylece biçim içeriği belirler.»** (Kruçyonikh). **«Şiir, kendi içinde de değeri olan kelimeye biçim vermektir.»** (Ja-

cobson), ya da Khlebnikov'un dediği gibi, «**Kendi başına da birşey olan kelime**», vb.

Evet, İtalyan Fütüristleri, lokomotifi, pervaneyi, elektriği, radyoyu, vb. kendi çağları içinde anlatabilmek için kelimenin içinde bir rol aramışlardır. Başka bir deyişle, hayatın yeni içeriğini anlatmak için yeni bir biçim aramışlardır. Ama «bunun, şiir dili alanında değil gazetecilik alanında bir reform» olduğu görülmüştür (Jacobson). Rus Fütürizminin durumu ise çok ayrıdır; o, «sözsel kütleye uyarlanmayı» sonuna kadar götürmektedir. Rus Fütürizminde, biçim içeriği belirlemektedir.

Evet, Jacobson, «bir dizi yeni şiirsel yöntemin, kentleşme olgusunda kendisine uygulama (?) alanı bulduğunu» teslim etmek zorunda kalmaktadır. Ama burdan çıkardığı sonuç şudur: «Dolayısıyla Mayakovski ve Khlebnikov da kentsel şiirler yazıyorlar.» Bir başka deyişle, şairin gözüne ve kulağına çarpan ve onları yeniden eğiten kent kültürü, şaire yeni biçimler, yeni imgeler, yeni sıfatlar, yeni ritmler esinlememiş, tam tersine, rasgele ve kendi başına doğan yeni biçim, şairi yeni malzemeler aramaya zorlamış ve böylece onu kent yönüne doğru itmiştir! «Sözsel kütle»nin gelişimi, «Odisey»den «Pantolonlu Bulut»a kadar kendi keyfince yolculuk yapmıştır; meşalenin, kandilin, elektrik lambasının bununla hiç mi hiç ilgisi yokturl Bu görüş açısının çocukça yetersizliğinin göze batar bir hale gelmesi için, sadece açık bir şekilde formülleştirilmesi yetecektir. Gelgelelim, Jacobson diretmeye çabalar; aynı Mayakovski'nin şu türden dizeleri de olduğunu söyler: «Beyinsiz insanlar, terkedin kentleri.» Üstelik Formalist okulun teorisyeni derin bir kanıtlama getirmektedir: «Bu nedir; bir mantık çelişkisi mi? Ama bırakın başkaları şaire düşünceler yakıştırsın. Bir şairi düşünceler ve duygular yüzünden suçlamak, hain Judas'ı oynayan aktörü döven Ortaçağ seyircisinin davranışı kadar saçmadır.» Ve böyle sürüp gider.

Bütün bunların, «ünlü bir ukalâ olan edebiyat hocamıza kalemi batırmak» gibi «kendi başına anlamlı» ve

açık bir amaçla, çok yetenekli bir lise öğrencisi tarafından yazıldığı bellidir. Cesur yenilikçilerimiz kalemi batırmada ustadırlar, ama kalemlerini teorik ya da gramatik olarak nasıl kullanacaklarını bilmemektedirler. Bunu kanıtlamak da güç değildir.

Elbette, Fütürizm yeni biçimini bulmazdan çok daha önceleri, kentin getirdiklerini, tramvayı, elektriği, otomobili, telgrafı, pervaneyi, kabareyi (özellikle kabareyi) hissetmiştir. Kent kültürü Fütürizmin bilinçaltının derinliklerine yerleşmiştir ve Fütürizmin sıfatları, etimolojisi, sözdizimi ve ritmi de bu bilinçi zapteden kent ruhuna sanatsal bir biçim verme çabasından başka birşey değildir. Ve Mayakovski'nin «Beyinsiz insanlar, terkedin kentleri!» diye bağırması da, iliklerine kadar kentleşmiş bir adamı, özellikle «kenti terkedip» de sayfiyeye gittiği anda açık ve çarpıcı bir şekilde bir kentli olduğunu ortaya koyan bir adamı ele vermektedir. Sorun asla bir şairi dışa vurduğu düşünce ve duyguiaria «suçlamak» (bu kelime birtakım şeyleri kaçırıyor!) değildir. Elbette, bunları dışavurmakta seçtiği yol şairi şair yapan şeydir. Yine de, bir şair, kendi dışında yatan görevleri yerine getirmek için yarattığı ya da kabul ettiği okulun dilini kullanacaktır. Ve bu, kendini lirizmle, kişisel aşk ve kişisel ölümle sınırladığı zaman bile geçerlidir. Şiir biçimindeki bireysel farkiilıklar, bireysel mizaç farklılıklarını yansıtmakla birlikte, aynı zamanda gerek duygunun kendisinde gerekse bunu dışavurma yönteminde öykünme ve alışılmış kullanımlarla da birlikte gider. Yeni bir sanat biçimi, geniş bir tarihsel anlamda alınırsa, yeni gereksinmelere bir cevap olarak doğar. İç hayatla ilgili lirik şiirden bir örnek alırsak diyebiliriz ki, cinselliğin fizyolojisiyle aşk üstüne bir şiir arasında, bireysel, soydan gelen ve toplumsal öğeler taşıyan karmaşık psikolojik iletme mekanizmaları bulunmaktadır. Soyaçekim temeli, yani insanın cinsel temeli yavaş yavaş değişirken, aşkın toplumsal biçimleri hızlı bir değişiklik gösterir. Bunlar aşkın psikolojik üstyapısını etkiler, yeni nüanslar ve söyleyiş tarzları, yeni ruhsal gereksinmeler,

yeni bir kelime hazinesi gereği ortaya çıkar ve böylece bunlar şiirin önüne yeni talepler getirirler. Şair sanatı için malzemeyi ancak toplumsal çevresinde bulabilir ve hayatın yeni dürtülerini kendi sanatsal bilinci aracılığıyla iletir. Kentsel koşullar tarafından değiştirilen ve karmaşıklaştırılan dil de, şaire yeni bir sözsel malzeme sunar ve bilinçaltının karanlık kabuğundan fırlamak isteyen yeni duyguların ya da düşüncelerin şiirsel biçimlendirilmesi için yeni kelime bileşimleri getirir ya da yaratılmasını kolaylaştırır. Eğer toplumsal çevredeki değişiklikler psikolojide hiçbir değişiklik yaratmasaydı, sanatta hiçbir devinim olmazdı; kuşaktan kuşağa insanlar, Kitabı Mukaddes'in ya da eski Yunanlıların şiiriyle yetinmeye devam ederlerdi.

Ama Formalizmin filozofu üzerimize atılır ve bunun sadece, «şiir dili alanında değil gazetecilik alanında» yeni bir biçim sorunu olduğunu söyler. İşte o zaman çarpılmışa döneriz, biz de! O halde şöyle diyelim: şiir bir röportajdır, ama kendine özgü, büyük bir röportaj.

«Katıksız sanat» ve ideolojik sanat konulu tartışmalar, liberallerle «popülistler» orasında olmuştu. Bu tartışmalar bize göre değildir. Maddeci diyalektik bunun üstünde yer alır; nesnel bir tarihsel süreç açısından, sanat her zaman tarihsel olarak yararlı bir toplumsal hizmetkardır. Karanlık ve bulanık ruh halleri için gerekli kelime ritmini bulur; duygu ve düşünceyi birbirine yaklaştırır ya da karşı karşıya getirir; bireyin ve topluluğun ruhsal hayatını zenginleştirir; duyguyu arıtır, daha esnek ve daha uyanık yapar; düşünce hacmini biriken deneylerin kişisel yöntemiyle değil, ama önceden genişletir; bireyi, toplumsal grubu, sınıfı ve ulusu eğitir. Ve bunu da, belli bir durumda «katıksız» ya da açıkça saf tutan bir sanatın bayrağı altında ortaya çıkıp çıkmadığına aldırmadan yapar. Rus toplumsal gelişiminde, «saf tutmak», halkla ilişki kurmak isteyen aydınların sloganıydı. Çarlık tarafından ezilen ve bir kültürel çevreden yoksun bırakılan çaresiz entellcensiya, toplumun alt tabakalarında destek aramış

ve «halk»a sadece onu düşündüğünü, sadece onun için yaşadığını ve onu «korkunç» sevdiğini kanıtlamaya çalışmıştı. Ve tıpkı halka giden «popülistlerin» temiz gömleksiz, taraksız ve diş fırçasız yaşamayı kabul etmeleri gibi, entellcensiya da ezilenlerin acı ve umutlarına en dolaysız ve kendiliğinden anlatımı verebilmek için sanatında biçim «inceliklerini» feda etmeye hazırdı. Buna karşılık «katıksız» sanat, yükselen burjuvazinin, oma hem burjuva olduğunu açıkça söyleyemeyen hem de entellcensiya'yı kendi hizmetinde tutmaya çalışan burjuvazinin sloganıydı. Marksist görüş açısı ise, tarihsel olarok zorunlu olmuş ama artık geçmişte de kalmış olan bu eğilimlerin her ikisinin de çok uzağındadır. Marksizm, bilimsel araştırmanın düzleminde kalarak, hem «katıksız» sanatın hem de eğilimli sanatın toplumsal kaynaklarını aynı rahatlıkla ortaya çıkarmaya uğraşır. Bir şairi dışa vurduğu düşünceler ve duygular yüzünden «suçlamaya» kalkmaz, ama çok daha derin bir anlam taşıyan sorular ortaya atar; bütün özgüllüğü içinde belli bir sanat yapıtının hangi duygular düzenine ait olduğunu sorar. Bu düşünce ve duyguların toplumsal koşullarının neler olduğunu sorar. Bunların, bir toplumun ve sınıfın gelişiminde tuttuğu yeri araştırır. Sonra, yeni biçimin oluşumuna hangi edebi mirasın karıştığını araştırır. Yeni duygular ve düşünceler karmaşası, kendisini şiirsel bilincin dünyasından ayıran kabuğu hangi tarihsel dürtülerin etkisiyle çatlatmıştır? Araştırma karmaşıklaşabilir, çok daha ayrıntılı ve bireysel bir alana girebilir, ama dayandığı temel düşünce, sanatın toplumsal süreçteki ikincil rolü olacaktır.

Her sınıfın kendi sanat politikası, yani sanat karşısında bir talepler sistemi vardır ki zamanla değişikliğe dı uğrar; sözgelimi, sarayın ve hükümdarın yüceltilmesi, bireyi etkilemenin karmaşık yöntemleriyle bütünleşen otomatik arz ve talep ilişkisi, vb. Sanat saraya ait olma niteliğini koruduğu sürece, sanatın toplumsal hatta kişisel bağımlılığı gizli değil tersine açıkça ilan edilmekteydi. Yükselen burjuvazinin daha geniş, daha yığınsal, daha

anonim yapısı, bir bütün olarak «katıksız sanat» teorisinin doğmasına yol açmıştır, tabii bu teoriden birçok sapmalar da olmuştur. Yukarda belirtildiği gibi, «popülist» aydınların eğilimli edebiyatı bir sınıf çıkarı taşımaktaydı; entelicensiya, halkın desteği olmadan, tarihte bir rol oynamak hakkını kazanamıyordu. Ama devrimci mücadele içinde entelicensiya'nın sınıf bencilliği ters yüz oldu ve sol kanadında en yüksek özveri biçimine büründü. Entelicensiya'nın sanattaki eğimliliği sadece saklamamakla kalmayıp bunu açıkça ilan etmesinin ve böylece, başka şeyleri feda ettiği gibi, sanatı da feda etmesinin nedeni işte budur.

Sanatın toplumsal bağımlılığı ve toplumsal yararlılığını belirten Marksist anlayış, politikanın diline tercüme edildiğinde, asla sanatı kararnameler ve emirlerle boyunduruk altına alma isteği anlamına gelmez. Sadece işçiyi anlatan sanatı yeni ve devrimci olarak kabul ettiğimiz yolundaki görüş gerçeğe uygun değildir ve şairlerden de bir fabrika bacasını ya da sermayeye karşı ayaklanmayı dile getirmelerini istediğimizi söylemek saçmalık olur! Elbette yeni sanat proletaryanın mücadelesini ilgi alanının merkezine yerleştirmeden edemez. Bununla birlikte, yeni sanatın işleyeceği toprak, numaralanmış arazi şeritleriyle de sınırlı değildir. Tam tersine o bütün tarlayı enine boyuna sürmelidir. En dar çaplı kişisel lirizmin, yeni sanat içinde mutlak bir varolma hakkı vardır. Dahası, yeni insan, yeni bir lirik şiir olmadan biçimlendirilemez. Ama bu şiiri yaratmak için, şairin kendisi de dünyayı yeni bir tarzda algılamalıdır. Eğer şairin kucakladığı sadece İsa ya da Sabaot'un kendisi olursa (Akhmatova, Tsvetaeva, Şkapskaya ve ötekilerinde olduğu gibi), o zaman bu sadece şairin şiirlerinin ne kadar zamanın gerisinde ve toplumsal ve estetik açıdan yeni insan için ne kadar yetersiz olduğunu kanıtlayacaktır. Bu türden bir terminoloji, yaşanan hayatın değil kelimelerin sürüp gitmesi olsa bile, psikolojik bir hareketsizliğe işaret ediyor ve dolayısıyla yeni insanın bilincine ters düşüyordur. Kimse şaire konu ve te-

ma buyurmayacaktır, kimsenin böyle bir niyeti yoktur. Buyurun, ne istiyorsanız onu yazın! Ama haklı olarak kendini yeni bir dünyanın kurucusu olarak gören yeni sınıfın size şöyle demesine de izin verin: Onyedinci Yüzyıl hayat felsefesini Acmelstlerin diline aktarmak, sizi yeni şair yapmaz. Sanatın biçimi, büyük ölçüde, bağımsızdır; ama bu biçimi yaratan sanatçı ve bundan tad alan seyirci, bu biçimi yaratmak ve ona değer biçmek üzere kurulmuş boş makineler değildirler. Onlar, tümüyle uyumlu olmasa da belli bir bütünlüğü temsil eden kristalleşmiş bir psikolojiye sahip canlı insanlardır. Bu psikoloji toplumsal koşulların ürünüdür. Sanat biçimlerinin yaratılması ve algılanması, bu psikolojinin işlevlerinden biridir. Ve Formalistler de ne kadar bilge olmaya çalışırlarsa çalışsınlar, bütün teorileri, yaratan ve yaratılanı tüketen toplumsal insanın bu psikolojik bütünlüğünü gözden ırak tutmaları gerçeğine dayanmaktadır.

Proletarya sanatta, kendi içinde henüz biçimlenmeye başlamış olan ve bu biçimlenişte sanattan da yardım bekleyen o yeni ruhsal görüş açısının anlatımını bulmak ister. Bu bir devlet emri değil, tarihsel bir istekdir. Gücünü de tarihsel zorunluğun nesnelliğinden almaktadır. Bunu ne görmezden gelebilirsiniz, ne de etkisinden kaçabilirsiniz.

Formalist okul, kendini nesnel davranmaya zorluyora benzemektedir. Sadece beğenilerle ve izlenimlerle iş gören gelişi güzel eleştiriden ve edebiyattan haklı olarak tiksinmektedir. Sınıflandırma ve değerlendirme de kesin çizgili ölçütler aramaktadır. Ama dar görüş açısı ve yüzeysel yöntemleri yüzünden de, sürekli olarak grafoloji ve frenoloji (kafatasına göre zihinsel yapıları incelemekçn.) gibi hurafelere düşmektedir. Adlarını andığımız bu iki «okul»un aynı zamanda insan karakterinin belirlenmesi için katıksız nesnel ölçüler getirme görevleri de vardır: bir insanın el yazısındaki çizgilerin yuvarlaklığı ve kafasının arkasındaki şişlerin sayısı gibi... Yuvarlak bir el yazısının ve kafatasındaki şişlerin kişilikle belli bir ilintisi

olduğu düşünülebilir; ama bu ilinti doğrudan değildir ve insan kişiliği de bunlardan ibaret olamaz. Raslansal, ikincil ve yetersiz öğeler ve özellikler üzerinde kurulmuş olan bu aldatıcı nesnelcilik, kaçınılmaz olarak en kötü öznelciliğe götürür. Formalist okulun durumundaysa, bir kelime tapınmasına yol açmaktadır bu. Sıfatları saydıktan, dizeleri tarttıktan ve ritimleri ölçtükten sonra bir Formalist, ya ne yapacağını şaşırmış bir insanın ifadesiyle hiç sesi çıkmadan durakalır, ya da yüzde beşi Formalizmden yüzde doksanbeşi ise en eleştirisiz sezgiden oluşan hiç beklenmedik bir genelleme savurur.

• Gerçekte, Formalistler sanat teorilerini mantıkî sonucuna kadar götürmezler. Eğer şiirsel yaratış süreci, seslerin ya da kelimelerin yan yana getirilmesinden ibaret görülür ve şiirin bütün sorunlarının çözümü bu çizgi üzerinde aranırsa, o zaman «poetika»nın tek eksiksiz formülü şu olacaktır: Bir sözlük bulun kendinize ve kelimelerin cebirsel bileşimleri ve sıra değişiklikleri yoluyla dünyanın bütün yaratılmış ve yaratılmamış şiirsel yapıtlarını meydana getirin. «Biçimsel» olarak düşünülürse «Eugene Onegin» iki yoldan yaratılabilir: ya kelimelerin seçilişi, daha önceden tasarlanmış bir sanatsal tasarım'a bağlı kılınır (Puşkin'in kendisinin yaptığı gibi), ya da sorun cebir yöntemiyle çözülür. «Biçimsel» görüş açısından, ikinci yöntem daha doğrudur, çünkü ruhsal duruma, esinlenişe ve başka bu türden kaypak, geçici şeylere bağlı değildir ve üstelik «Eugene Onegin»i yaratırken bu arada sayısız başka büyük yapıta daha yol açabilecektir. Bunun için gereken tek şey, zamanda sonsuzluktur. Ama ne insanlık ne de şairin kendisi böyle bir sonsuzluğa sahip olmadığı için de, şiirsel yapıtların temel kaynağı, eskiden olduğu gibi, en geniş anlamıyla önceden tasarlanmış sanatsal tasarım olarak kalacaktır, bir başka deyişle, kesin çizgili bir düşünce, açık anlatımlı bir kişisel ya da toplumsal duygu ve belli belirsiz bir izlenim, bir ruh hali olarak kalacaktır. Bu öznel tasarım, kendi sanatsal maddileşme yolunu ararken, biçim tara-

fından uyarılacak, sarsılacak ve kimi zaman da başlangıçta kesinlikle görülmemiş bir yola itilecektir. Bu, sözsel biçimin, önceden tasarlanmış sanatsal ide'nin edilgin bir yansıması değil, ide'nin kendisini de etkileyen eylemli bir öğe olduğunu gösterir sadece. Ama böyle bir etkin karşılıklı ilişki -yani, biçim'in içeriği etkilediği ve zaman zaman da bütünüyle değiştirdiği bir ilişki- toplumsal hayatın, hatta biyolojik hayatın bütün alanlarında karşılaştığımız bir durumdur. Ve Darwinizmin yadsınması ve gerek biyolojide gerek sosyolojide bir Formalist okulun yaratılması için bir neden de değildir.

Sözsel Formalizmden en öznel değerlendirmelere rahatlıkla sıçrayabilen Viktor Şklovski, tarihsel-maddecl sanat teorisi karşısında çok uzlaşmaz bir tutum takınmaktadır. Berlin'de yayımladığı «Atın ürüyüşü» adlı bir kitapçıkta, üç küçük boyutlu sayfada (kısa ve özlü söz, Şklovskl'nin temel ve su götürmez bir ustalığıdır) maddeci sanat anlayışına karşı beş (altı ya da dört değil, beş) kapsayıcı kanıt çıkarıyor. Bu kanıtları bir gözden geçirelim; bilimsel düşüncenin son aşaması olarak ileri sürülen (bu aynı üç mikroskobik sayfa içinde en çeşitli bilimsel referanslar da bulunmaktadır) çürük, temelsiz savlara bir göz atmanın bize zararı dokunmaz.

«Eğer çevre ve üretim ilişkileri» diyor Şklovski, «sanatı etkilediyse, o zaman sanatın temaları bu ilişkilere uygun düşen yöreleri yansıtmaz mıydı? Oysa, temalar yurtsuzdur.» Güzel. Peki ya kelebekler? Darwin'e göre onlar da belirli ilişkilere «uygun düşerler», ama bir yerden bir yere uçmaktan da geri kalmazlar; tıpkı ölçüsüz, tartısız bir edip gibi..

Neden Marksizmden temaları bir kölelik durumuna mahkum etmesinin beklendiğini anlamak kolay değildir. Değişik ulusların ve aynı ulusun değişik sınıflarının aynı temaları kullanmaları gerçeği, insanın hayalgücünün ne kadar sınırlı olduğunu ve insanın her türlü yaratışta, sanatsal yaratışta bile, nasıl bir enerji tasarrufu uygulamaya çalıştığını gösterir, o kadar. Her sınıf, bir başka sını-

fın bıraktığı maddi ve kültürel kalıtı en geniş ölçüde kullanmaya çalışır. Şklovski'nin öne sürdüğü kanıt, kolayca üretim tekniği alanına da aktarılabilir. Çok eski çağlardan beri taşıt hep aynı tema üzerine kurulmuştur: dingil, tekerlekler, ve bir şaft. Bununla birlikte, Romalı bir soylunun iki tekerlekli arabasının kendi beğeni ve gereklerine uyumlu olduğu gibi, Kont Orlov'un çeşitli konforlarla döşeli arabası da, Büyük Katerina'nın bu gözdesinin beğenisine uyarlanmıştır. Rus köylüsünün atlı arabası da evinin, ailesinin gereksinmelerine, atının gücüne ve kır yolunun özelliklerine uyarlanmıştır. Açıkça yeni tekniğin ürünlerinden biri olan otomobil de yine aynı «tema»ya, yani iki dingil üzerinde dört tekerleğe dayanmaktadır. Ama yine de bir köylü atının Rus karayollarında bir otomobilin farlarından ürkmesi olayı da, iki kültür arasındaki çatışmayı yansıtacaktır.

«Eğer çevre kendini romanlarda gösterseydi» diye başlar ikinci kanıt, «Avrupa bilimi, **'Binbirgece Masalları'**nın, Mısır'da mı, Hindistan'da mı yoksa İran'da mı yaratıldığı sorunu üzerinde kafa patlatmazdı.» İnsanın ve tabii sanatçının çevresinin, yani eğitiminin ve hayatının koşullarının, onun sanatında da dışa vurulduğunu söylemek, böyle bir dışa vurumun kesin coğrafi, etnografik ve istatistik bir nitelik taşıdığını söylemek demek değildir. Kimi romanların Mısır'da mı, Hindistan'da mı yoksa İran'da mı yaratıldığına karar vermenin güçlüğü hiç de şaşırtıcı değildir, çünkü bu ülkelerin toplumsal koşullarının birçok ortak yanı vardır. Ama Avrupa biliminin bu sorunu çözmek için «kafa patlatması» bile, bu romanların düzensiz bir tarzda da olsa bir çevreyi yansıttığını göstermektedir. Kimse bütünüyle kendi dışına sıçrayamaz. Bir akıl hastasının sayıklamalarında bile, daha önceden dış dünyadan almadığı hiçbir şey yoktur. Ama bu sayıklamaların dış dünyanın şaşmaz bir yansıtılışı olduğunu düşünmek de bir başka akıl hastalığı olur. Ancak hastanın geçmişini bilen, deneyli ve dikkatli bir psikiyatrist, onun sayıklamalarının içeriğinde, yansıtılmış ve çarpıtılmış gerçeklik par-

çacıklarını bulabilecektir. Sanatsal yaratış bir sayıklama değildir elbet; ama o da, sanatın kendine özgü kurallarına uygun olarak, gerçeğin bir dönüştürülmesi, bir değiştirilmesi, bir saptırılmasıdır. Sanat ne kadar fantastik olursa olsun, üç boyutlu dünya ve sınıflı toplumun daha dar dünyası tarafından verilen malzemeden başkasını kullanamaz. Sanatçı cennet ve cehennem yarattığında bile, sadece kendi hayat deneylerini, ev sahibesinin ödenmemiş borç senedine varıncaya kadar bütün hayat deneylerini, karabasana ve hayali biçimlere dönüştürüyordur.

«Eğer sınıf ve kast özellikleri sanatta depolandıysa» diye sürdürür Şklovski, «o zaman nasıl oluyor da, Büyük Rusların kendi soyluları hakında çeşitli hikayeleri, papazları hakkındaki masallarıyla tam bir özdeşlik gösteriyor?»

Özünde bu birinci kanıtın başka kelimelerle yinelenmesidir sadece. Neden papazlar ve soylular hakkındaki masallar birbirine benzemesin, neden bu Marksizmi çürütsün? Tanınmış Marksistlerin yazılarında sık sık toprak sahiplerinden, kapitalistlerden, rahiplerden, generallerden ve öteki sömürücülerden söz edilir. Kuşkusuz toprak sahibi kapitalistten farklıdır, ama bunların bir başlık altında toplandığı durumlar da vardır Öyleyse neden folk sanatı belli durumlarda aristokratla rahibi, halkın tepesinde oturan ve onları yağmalayan sınıfların temsilcileri olarak birlikte ele almasın? Moor ve Deny'nin karikatürlerinde çok kez rahiple aristokrat, Marksizme hiç zarar vermeden yan yana dururlar.

«Eğer etnografik özellikler sanatta yansısaydı, sınırın iki yanındaki halkların folkloru birbiriyle değiştirilebilir olmazdı ve bir halkın folkloru öbür halk tarafından anlatılmazdı.»

Gördüğünüz gibi, yazarımız hâlâ yumuşamıyor. Marksizm hiç de etnografik özelliklerin bağımsız bir yapı taşıdığını ileri sürmez. Tersine, folklorun oluşumunda doğal ve ekonomik koşulların belirleyici öneminin altını çizer. Hayvan yetiştiricisi, tarımcı ve genel olarak köylü toplum-

ların gelişimlerinin ve karşılıklı etkileşim yollarının benzerliği, kaçınılmaz olarak benzer folklorlerin oluşumuna yol açar. Ve ister bu türdeş temalar, ayrı ayrı halklar içinde ve birbirlerinden bağımsız bir şekilde, temel özellikleriyle türdeş olan ve bir köylü imgeleminin türdeş prizması içinden yansıtılan bir hayat deneyinin yansıması olarak ortaya çıksın, ister bu masalların tohumları elverişli bir rüzgarla bir yerden bir yere taşınsın ve toprağın uygun olduğu yerde kök salsın. Burda bizi ilgilendiren sorun açısından bunlar arasında hiç mi hiç fark yoktur. Gerçekte, büyük bir olasılıkla bu iki yol birbirine karışmıştır.

Ve son olarak da Şklovski ayrı bir kanıt olarak -«Mantık (yani, Marksizm- L.T.) beşinci olarak da yanlıştır»- Yunan komedisinden geçen ve Ostrovski'ye kadar gelen kız kaçırma temasına işaret eder. Bir başka deyişle, eleştirmenimiz ilk kanıtının özel bir biçimini ileri sürmektedir. (görüldüğü gibi, Formalistler formel mantıkta bile aksıyorlar). Evet, temalar ülkeden ülkeye, sınıftan sınıfa, hatta yazardan yazara göç ederler. Bu da, insan imgeleminin tutumlu olduğu anlamına gelir sadece. Yeni bir sınıf, kültürü yaratmak için herşeye baştan başlamaz, ama geçmişi devralır, ayıklar, düzeltir, yeniden düzenler ve daha da büyütür onu. Eğer çağların «elden düşme» gardropları böyle yeniden kullanıma sokulmasaydı, tarihsel süreçler hiç bir ilerleme göstermezdi. Eğer Ostrovski'nin dramı, ona Mısırlılardan ve Yunanlılardan geçerek geldiyse, Ostrovski'nin üzerinde temasını geliştirdiği kağıt da, Mısırlıların papirüsünden ve Yunanlıların parşömeninden geçerek gelmiştir ona. Daha yakın bir benzeşimi alalım: kendi zamanlarının katıksız Formalistleri olan Yunan Sofistlerinin eleştiri yöntemlerinin Şklovski'nin teorik bilincine girmiş olması gerçeği, Şklovski'nin kendisinin belirli bir toplumsal çevrenin ve belirli bir çağın çok pitoresk bir ürünü olduğu gerçeğini asla değiştirmez.

Şklovski'nin beş noktada Marksizmi çökertmesi, eski güzel günlerde «Ortodoks Dergi»sinde Darwinizme karşı

yayımlanan makaleleri anımsatıyor bize. Eğer insanın maymundan türediği yolundaki doktrin doğru olsaydı, diye yazıyordu otuz kırk yıl öncesi Odesa'sının bilgili piskoposu Nikanor, o zaman dedelerimizde belirgin kuyruk izleri olur, en azından onlar kendi dedelerinde ve nine-rinde kuyruk izleri tesbit ederlerdi. İkincisi, herkesin bildiği gibi maymunlar ancak maymun doğurabilir... Beşinci olarak da, Darwinizm yanlıştır, çünkü Formalizme, pardon, dünya kilise konferanslarının formel kararlarına diyecektim, ters düşmektedir. Ne var ki, bu derin rahibin üstünlüğü, onun açıkça **passeist** (geçmişçi) oluşu ve tiyösünü, Fütürist Şklovski gibi fizikten, kimyadan, matematikten değil de havari Paul'dan alışıydı.

Sanat gereksinmesinin ekonomik koşullar tarafından yaratılmadığı, tartışmasız doğrudur. Ama besin gereksinmesi de ekonomi tarafından yaratılmamıştır. Tersine, besin ve sıcaklık gereksinmesi ekonomiyi yaratmıştır. Bir sanat yapıtının kabul edilmesi ya da yadsınmasına, her zaman Marksizmin ilkelerine dayanarak karar verilemeyeceği kesinlikle doğrudur. Bir sanat yapıtı herşeyden önce kendi yasasıyla, yani sanatın yasasıyla değerlendirilmelidir. Ama sanatta belli bir eğilimin neden tarihin belli bir döneminde ortaya çıktığını, yani, kimin bir başka sanat biçimi için değil de o sanat biçimi için bir talep yarattığını ve neden yarattığını da ancak Marksizm açıklayabilmektedir.

Her sınıfın kendi sanatını her yönüyle ve bütünüyle kendi içinden yaratabileceğini ve özellikle, proletaryanın kapalı sanat loncaları, çevreleri ya da Proleter Kültür Örgütü (Proletkült) aracılığıyla yeni bir sanat yaratabileceğini düşünmek çocukça bir davranış olur. Her yeni yükselen sınıf, bir öncekinin omuzlarına basarak yükselir. Ama bu süreklilik diyalektiktir, yani içsel itelemeler ve kopuşlarla bulur kendini. Yeni sanatsal gereksinmeler ya da yeni edebi ve sanatsal bakış açılarına olan talepler, yeni bir sınıfın gelişmesi aracılığıyla ekonomi tarafından uyarılırlar; zenginliğinin ve kültürel gücünün artışıyla sı-

nıfın durumunda meydana gelen değişiklikler de buna ikincil uyarıcılar eklerler. Sanatsal yaratış, sanatın dışında doğan yeni uyarıcıların etkisi altında, eski biçimlerin karmaşık bir ters yüz edilişidir her zaman. Kelimenin bu geniş anlamıyla, sanat da bir «hizmetçi»dir. Kendi kendisiyle beslenen, bedenden ayrılmış, cisimsizleşmiş bir öğe değil, toplumsal insanın bir işlevidir, onun hayatına ve çevresine ayrılmaz bir biçimde bağlı olan bir işlevidir. Ve Rus tarihinde, sanatın belirli sınıflara, alt-sınıflara ve gruplara olan bağımlılığını böylesine kesin bir açıklıkla ele verdiği bir dönemde, Şklovski'nin, sanatın toplumsal çevreden mutlak bağımsızlığı düşüncesiyle ortaya çıkması da ne kadar karakteristiktir!

Maddecilik, ne mantıkta, ne hukukta, ne de sanatta biçim öğesinin önemini yadsımaz. Nasıl bir hukuk sistemi iç mantığı ve tutarlılığı ile ölçülmeliyse, sanat da biçim alanında gerçekleştirdikleriyle ölçülebilir ve ölçülmelidir, çünkü biçim yoksa sanat da yoktur. Bununla birlikte, yasaların toplumsal koşullardan bağımsızlığını ortaya koymaya çalışan bir hukuk teorisi de daha temelinde eksik ve yanlış olacaktır. Hukukun itici gücü, ekonomide, sınıf çelişkilerinde yatmaktadır. Yasalar, bu olguların, ama bireysel özelliklerinin değil genel niteliklerinin, yani yinelenen ve kalıcı olan öğelerin, biçimsel ve iç uyuma sahip bir anlatımını verirler sadece. Bugün, tarihte az raslanan bir açıklıkla yeni yasaların nasıl yapıldığını görebiliyoruz: yasalar mantıkî tümdengelimle değil amprik ölçülerle ve yeni hakim sınıfın ekonomik gereklerine uyarlanarak yapılmaktadır. Yöntemlerinin ve süreçlerinin kökleri en uzak geçmişte bulunan ve söz işçiliğinin birikmiş deneylerini temeil eden edebiyat da, yeni çağın ve onun hakim sınıfının düşüncelerini, duygularını, heveslerini, umutlarını ve bakış açılarını yansıtır. Bunun ötesine sıçramak olanaksızdır. Ve sıçramak, hiç değilse çoktan geçmişte kalmış bir döneme ya da çoktan tükenmiş bir sınıfa hizmet etmeyenler için gerekli de değildir.

Biçimsel çözümleme yöntemleri gereklidir, ama ye-

terli değildir. Halk deyişlerindeki diferansiyonları sayabilir, bir düğün şarkısındaki eğretilemeleri sınıflandırabilir, şarkıda yer alan sesli ve sessiz harflerin dökümünü yapabilirsiniz. Bu, hiç kuşkusuz folk sanatı üstüne bilgimizi şu ya da bu şekilde zenginleştirecektir; köylülerin tohumlama sistemini ve bunun üzerine kurulu hayatı bilmiyorsanız, tırpanın oynadığı rolü öğrenmemişseniz ve kilise takviminin köylü için taşıdığı anlama, köylünün evlenme vaktinin ya da köylü kadının doğurma vaktinin taşıdığı anlama yabancıysanız, folk sanatının sadece dış kabuğunu anlayabilecek ama çekirdeğine erişemeyeceksinizdir. Köln katedralinin mimari şeması, tabanın ve kemerlerinin yüksekliğinin ölçülmesiyle, orta kısmının üç boyutunun belirlenmesiyle, sütunlarının yerlerinin ve boyutlarının saptanmasıyla, vb. elde edilebilir. Ama bir Ortaçağ kentinin nasıl olduğunu, ya da Ortaçağ'da Katolik Kilisesinin ne demek olduğunu bilmeden, Köln katedrali hiçbir zaman anlaşılamayacaktır. Sanatı hayattan kurtarma, onu kendine yeterli bir zenaat haline getirme çabası, sanatı cansızlaştırır ve öldürür. Böyle bir çabaya gerek duyulması bile, düşünsel gerilemenin şaşmaz bir belirtisidir.

Darvinizme karşı teolojik savlarla yukarda yapılan benzeştirme, okura dışsal ve salt taşlama amaçlarına yöneiik gelebilir. Bu, bir ölçüde doğrudur da. Ama çok daha derin bir ilinti de vardır. Formalist teorinin, biraz birşeyler okumuş olan bir Marksiste, çok eski bir felsefi melodiyi anımsatmaması kolay değildir. Hukukçular ve ahlakçılar (sözgelimi, Alman Stammler ve bizim kendi öznelcimiz Mikhailovski) ahlakın ve yasanın ekonomi tarafından belirlenemiyeceğini, ekonomik hayatın hukuki ve ethik biçimlerden bağımsız olarak düşünülemeyeceğine dayanarak kanıtlamaya çalıştılar. Doğru, yasanın ve ahlakın biçimcileri, yasanın ve ethik'in ekonomiden tam bağımsızlığını öne sürecek kadar ileri gitmediler. «Öğelerin» belli bir karmaşık karşılıklı ilişkisi olduğunu kabul ettiler; ne var ki, bu «öğeler» birbirlerini etkilemekle bir-

likte, nereden geldiklerini kimsenin bilmediği bağımsız tözler (cevherler) olma özelliklerini de koruyorlardı. Şklovski tarafından ileri sürülen, estetik «öğe»nin toplumsal koşulların etkisinden tam bağımsızlığı savı da, özgül bir abartma örneğidir; (bu arada, böyle bir savın kökleri de toplumsal koşulların içinde yatar); bu, bizim katı gerçekliğimizi tepe taklak eden estetiğin megalomanisidir. Bu özelliğin dışında, Formalistlerin inşa'ları, bütün öteki idealizm çeşitlerinde bulunan aynı kusurlu yöntemi de taşımaktadır. Bir maddeci için din, hukuk, ahlak ve sanat, bir ve aynı toplumsal gelişme sürecinin ayrı yönleridir. Kendilerini sınai temellerinden ayrımlaştırsalar, karmaşıklaşsalar, kendi özgüllüklerini ayrıntılarına kadar geliştirip güçlendirseler de politika, din, hukuk, ahlak ve estetik yine de toplumsal insanın işlevleri olarak kalacak ve onun toplumsal örgütlenmesinin yasalarına uyacaklardır. Buna karşılık idealist, gerçeklikte, gerekli organları ve işlevleri kendi içinde oluşturan bir bütünleşmiş tarihsel süreç değil, belli bağımsız ilkelerin -başlangıçlarını ve açıklanmalarını yine kendilerinde bulan dinsel, politik, hukuki, estetik ve etnik tözler- kesişmesini, birleşmesini ve etkileşmesini görür. Hegel'ın (diyalektik) idealizmi, bu tözleri (bunlar öncesiz ve sonrasız kategorilerdir) türeyimsel bir birliğe (*) indirgeyerek belli bir ardışıklık içinde düzenler. Hegel'de bu birliğin, kendi diyalektik meydana çıkış süreci içinde kendini çeşitli «öğelere» bölen mutlak ruh olması bir yana, Hegel'ın sistemi, idealizminden ötürü değil diyalektik karakterinden ötürü, tersyüz edilmiş bir eldivenin insan eli hakkında bir fikir verişi kadar değerli bir fikir verir tarihsel gerçeklik hakkında. Ama Formalistler (onların en bü-

---

(*) Türeyimsel: türeyişe, doğuşa, oluşa ilişkin. Hegel'de, türeyimsel birlik, bütün kategorilerin başlangıçta kendisiyle bölünmemiş mutlak varlıktan çıkışını ve aynı zamanda da hep aynı kalışlarını anlatır.-Çn.

yük dehaları da Kant'tı) gelişmenin dinamiğine değil, onun bir kesitine, kendi felsefi aydınlanışlarının gün ve saatine raslayan bir kesitine bakarlar sadece. Bu kesitte, nesnenin (ama sürecin değil, çünkü süreçlerle düşünmüyorlardır) karmaşıklığını ve çeşitliliğini ortaya koyarlar. Bu karmaşıklığı çözümler ve sınıflandırırlar. Derhal özlere, anasız ve babasız alt-mutlaklara dönüştürülen öğelere ad verirler: din, politika, ahlak, yasa, sanat. Burda artık tarihin tersyüz edilmiş bir eldiveni değil, ayrı ayrı parmaklardan yüzülen ve tam soyutlama derecesine kadar kurutulan deri vardır ve bu tarihin eli de, baş, orta ve küçük parmakların ve bütün öbür «öğelerin» «etkileşimlerinin» ürünüdür. Estetik öğe, küçük en küçük parmaktır ama en az sevilen değildir.

Biyolojide dirimselcilik (vitalism) de, dünya-sürecinin ayrı görünümlerini, iç bağıntılarını anlamadan, ortaya koyma fetişizmin bir başka çeşitidir. Bir toplum-üstü, mutlak ahlakın ve estetiğin ya da fizik-üstü mutlak «dirimsel gücün» öne sürülebilmesi için birtek şey eksiktir burda: bir yaratıcı. Bağımsız etkenlerin, başsız ve sonsuz «öğelerin» çeşitliliği, maskelenmiş bir çok-tanrıcılıktan başka birşey değildir. Nasıl Kant'çı idealizm, tarihsel olarak, Hristiyanlığın rasyonalist felsefenin diline aktarılmasını temsil ederse, idealist biçimselleştirmenin bütün çeşitleri de, açık ya da üstü örtülü biçimde, nedenlerin Neden'i olan bir tanrıya götürmektedir bizi. Marksizmin Formalizm tarafından yadsınmasıyla Darvinizm'in teolojik yadsınması arasındaki daha derin ilinti de işte burda yatmaktadır.

Formalist okul, ölü doğmuş bir idealizmin sanat sorunlarına uygulanmasıdır. Formalistler hızla serpilen bir dindarlık göstermektedirler. Onlar, St. Jan'ın izleyicisidirler. «Başlangıçta Sözün bulunduğuna» inanırlar. Bizse, başlangıçta eylemin bulunduğuna inanırız. Söz, onun fonetik gölgesi olarak arkadan gelmiştir.

Altıncı Bölüm

PROLETER KÜLTÜR VE PROLETER SANATI

Her egemen sınıf kendi kültürünü ve bunun sonucunda kendi sanatını yaratır. Tarih Antik Çağ'ın ve Doğu'nun kölelik üzerine kurulmuş kültürünün, Ortaçağ Avrupa'sının feodal kültürün ve günümüz dünyasına egemen olan burjuva kültürünün tanığı olmuştur. Bu da, proletaryanın da kendi kültür ve sanatını yaratması gerektiği sonucuna götürebilir bizi.

Oysa sorun ilk bakışta göründüğü kadar basit değildir. Yönetici sınıfın köle sahiplerinden meydana geldi-

ği toplumlar yüzyıllar boyu varlıklarını sürdürdüler. Aynı şey feodal toplumlar için de söz konusuydu. Burjuva kültürü de, ilk açık ve sarsıntılı ortaya çıkış döneminden yani Rönesans'tan başlanarak hesaplansa bile, bir beş-yüz yıldır yaşamaktadır, ama ancak Ondokuzuncu Yüzyılda, hatta onun da ikinci yarısında en yüksek noktasına ulaşabilmiştir. Tarihin gösterdiği gibi, egemen bir sınıf çevresinde yeni bir kültürün oluşumu çok zaman gerektirmekte ve ancak o sınıfın politik çöküşü öncesine raslayan bir dönemde tamamlanabilmektedir.

Peki, proletaryanın bir «proleter» kültürü yaratmak için yeterince zamanı var mıdır? Köle sahiplerinin, feodal beylerin ve burjuvazinin rejimlerinden farklı olarak proletarya, kısa süreli bir geçiş dönemi olarak görür diktatörlüğünü. Sosyalizme geçiş konusunda biraz fazla iyimser görüşlere karşı biz, dünya ölçüsündeki toplumsal devrim döneminin aylar ve yıllarla değil onyıllarla hesaplanacağını, ama yüzyıllarca da sürmeyeceğini, hele binyıllarca hiç sürmeyeceğini belirtiriz. Proletarya bu süre içinde kendi kültürünü yaratabilir mi? Bundan kuşku duymakla haklıyızdır, çünkü toplumsal devrim yılları, amansız bir sınıf mücadelesiyle geçecektir ve bu yıllar içinde yıkım çalışmaları, yeni bir kültürün kuruluşundan daha çok yer tutacaktır. Ne olursa olsun, proletaryanın kendisi, asıl enerjisini iktidarın ele geçirilmesine, korunmasına ve güçlendirilmesine, varoluşun ve daha sonraki mücadelelerin en acil gereksinmelerine ayırmak zorundadır. Öyle ki, proletarya, en yüksek gerilimine ve sınıf kişiliğinin en eksiksiz ortaya çıkışına bu devrimci dönemde ulaşacak ve böylece planlı kültürel kuruluş olanağı çok dar sınırlar içinde kalacaktır. Buna karşılık yeni rejim politik ve askeri sürprizlere karşı kendisini gitgide daha büyük bir güven altına aldıkça ve kültürel yaratış için daha elverişli koşullar belirdikçe, proletarya da bir Sosyalist topluluk (community) içinde erimeye başlayacak, kendini sınıfsal özelliklerinden kurtaracak ve böylece proletarya olmaktan da çıkacaktır. Demek ki, proletarya

diktatörlüğü döneminde, yeni bir kültürün yaratılması, yani en geniş bir tarihsel ölçüde kültürel kuruluş, söz konusu değildir. Ama tarihte eşine raslanmadık bir diktatörlüğün demirden kıskaçlarına duyulan gerekliğin ortadan kalkmasıyla başlayacak olan kültürel kuruluş da, artık bir sınıf özelliği taşımayacaktır. Bu düşünceler bizi, bir proleter kültürünün varolmadığı ve hiçbir zaman da varolmayacağı sonucuna götürmektedir. Doğrusu istenirse, buna üzülmeye de gerek yoktur. Proletarya, sınıf kültürüne kesin olarak son vermek ve insanlık kültürünün yolunu açmak için ele geçirir iktidarı. Galiba, bu nokta sık sık unutulmaktadır.

Burjuva kültürünün karşıtı olarak proleter kültürü konulu bulanık ve belirsiz tartışmaların kaynağında, proletaryanın tarihsel yazgısının son derece eleştirisiz bir tarzda burjuvazininkiyle bir tutulması yatmaktadır. Tarihsel biçimler arasında benzeştirmeler yapmaktan ibaret olan yüzeysel ve katıksız liberal bir yöntemin Marksizm le ortak bir yanı olamaz. Burjuvazi ile işçi sınıfının tarihsel yolları arasında hiçbir gerçek benzeşim yoktur.

Burjuva kültürünün gelişmesi, burjuvazinin bir dizi devrimle devlet iktidarını ele geçirmesinden birkaç yüzyıl önce başladı. Burjuvazi henüz feodal beylerle alt tabakalar arasında, özel haklarından yarı yarıya yoksun bir sınıfken bile, kültürel hayatın bütün alanlarında büyük ve gittikçe artan bir rol oynuyordu. Bu, özellikle mimarlık alanında kolayca seçilebilir. Gotik kiliseleri, dinsel bir esinin dürtüsüyle ve apansız kurulmadılar. Köln katedralinin mimarlığı ve yontuculuğu, insanlığın mağara devrinden günümüze kadar mimari alanında geçirdiği bütün deneyleri özetler ve bu deneyin öğelerini kendi çağının kültürünü (ki son çözümlemede, bu çağın toplumsal yapısı ve tekniğidir) yansıtan bir üslup içinde birleştirir. Loncaların eski ön-burjuvazisi, Gotik mimarisinin gerçek kurucusudur. Burjuvazi, gelişip güçlendikçe, yani zenginleştikçe, Gotik mimarisini bilinçli ve etkin bir şekilde aştı ve kendi mimarlık üslubunu yarattı, ama bu kez kilise

için değil kendi saraylarını kurmak için. Temel Gotik'te kalmak üzere Antik Çağ'a, özellikle Roma ve Mağrip mimarisine döndü ve bütün bunları yeni kent topluluğunun koşullarına ve gereksemelerine uygulayarak Rönesans'ı yarattı (Onbeşinci Yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarında İtalya). Uzmanlar Rönesans'ın Gotik ve Antik Çağ mimarilerine borçlu olduğu öğeleri sayabilir ve hangisinin ağır bastığını tartışabilirler. Ama Rönesans, kültürel olarak epeyce bir süredir doyuma ulaşmış olan yeni sınıfın kendini Gotik kemerinin altından çıkacak ve Gotik sanatıyla ondan önce gelen herşeye kendi kullanımı için bir malzeme gözüyle bakacak ve geçmişin tekniklerini kendi sanatsal amaçlarına ulaşmak için kullanacak kadar güçlü hissettiği zaman başlamıştır. Bu bütün öteki sanatlar için de geçerlidir; şu farkla ki, «özgür» sanatlar, daha esnek oldukları, yani faydacı amaçlara ve malzemeye daha az bağımlı oldukları için, ardışık üsluplar diyalektiğini mimari kadar inandırıcı bir mantıkla ortaya koymazlar.

Feodal toplum içinde burjuvazi için daha elverişli kültürel ve politik varoluş koşulları yaratan Rönesans ve Reform zamanından, iktidarı burjuvaziye aktaran (Fransa'da) Devrim'e kadar geçen üç-dört yüzyıl içinde burjuvazinin maddi ve düşünsel gücü gelişti. Büyük Fransız Devrimi ve onun yol açtığı savaşlar, kültürün maddi düzeyini geçici olarak düşürdü. Ama bunun arkasından gelen kapitalist rejim, kendini «doğal» ve «ölümsüz» olarak yerleştirdi.

Böylece, burjuva kültürünün büyümesinin ve üslup olarak kristalleşmesinin temel süreçleri, burjuvazinin bir mülk sahibi ve sömürücü sınıf olarak toplumsal nitelikleri ile belirlenmişti. Burjuvazi, feodal toplum içinde ona çeşitli yollardan sarılarak ve onun zenginliklerini kendine çekerek maddi bakımdan gelişmekle kalmadı, bunun yanında, devleti açıkça ele geçirmeden çok önce aydınları kendi yanına çekti ve kültürel dayanakzlarını (okullar, üniversiteler, akademiler, gazeteler, dergiler) yarattı. Eş-

siz teknolojisi, felsefesi, bilim ve sanatı ile Alman burjuvazisinin ta 1918'e kadar iktidarın bir feodal bürokratik kastın ellerinde kalmasına izin verdiğini ve ancak Alman kültürünün maddi temelleri parçalanmaya başlayınca iktidarı kendi eline aldığını, daha doğrusu almak zorunda kaldığını anımsamak yeterlidir.

Burda şu karşılık verilebilir: köleci toplumun sanatının yaratılması için binlerce yıl gerekti, burjuva sanatı içinse yalnız birkaç yüzyıl. Öyleyse neden proleter sanatı da birkaç onyıl içinde yaratılmasın? Bugün hayatın teknik temelleri hiç de eskisi gibi değil, dolayısıyla hayatın temposu da bir hayli değişik. İlk bakışta çok inandırıcı gelen bu itiraz, gerçekte sorunun candamarını atlamaktadır. Kuşkusuz, yeni toplumun gelişiminde, ekonominin, kültürel hayatın ve sanatın en büyük atılımı yapacakları bir zaman gelecektir. Şimdilik bunların hızı konusunda yalnızca varsayımlarda bulunabiliyoruz. İnsanın gündelik ekmeğin peşinde koşmanın daraltıcı ve körletici tasasından kurtulduğu, ortak lokantaların herkesin beğenisine göre besleyici, iştah açıcı ve temiz yemekleri hazırladığı, toplu çamaşırhanelerin herkesin çamaşırını tertemiz yıkadığı, çocukların, bütün çocukların iyi beslendiği, sağlıklı ve neşeli olduğu, güneş ışığını, temiz havayı albümini özümledikleri gibi bilimi de özümledikleri bir toplumda, elektriğin ve radyonun bugünkü gibi zenaat olmadığı ve bir merkezi düğmeye basıldığı anda tükenmez süper-güç kaynaklarından aktığı bir toplumda, artık «yararsız ağızların» bulunmadığı, insanın özgürleşmiş bencilliğinin -dev bir güçtür bu!- bütünüyle evrenin anlaşılmasına, dönüştürülmesine ve geliştirilmesine yöneldiği bir toplumda kültürel gelişme tarihte eşine raslanmadık bir dinamik gösterecektir. Ne var ki bütün bunlar, bugün pek yakın olmayan, uzun, zorlu bir tırmanıştan sonra gerçekleşecektir. Ama biz de zaten yalnızca tırmanıştan söz ediyoruz burda.

Ama yaşadığımız dönem de dinamik değil midir? Dinamiktir tabiî, hem de en yüksek derecede. Ama onun

dinamiğinin merkezi, politikadır. Savaş ve Devrim de dinamiktiler, ama teknoloji ve kültürün zararına bir dinamiklikti bu. Savaşın bir dizi teknik buluşa yol açtığı doğrudur. Ama doğurduğu sefalet, bu buluşların uygulamaya konulmasını ve böylece hayatı devrimcileştirme olanaklarını uzunca bir süre erteiemiştir. Radyo'da, havacılıkta ve birçok mekanik buluşlarda böyle olmuştur. Öte yandan, Devrim yeni toplumun önkoşullarını yaratır. Ama bunu eski toplumun yöntemleriyle, sınıf mücadelesiyle, şiddetle, yıkımla ve yoketmeyle yapar. Eğer Proleter Devrimi yetişmemiş olsaydı, insanlık kendi çelişkilerlyle boğulacaktı. Devrim en acımasız bir cerrah gibi davranarak kurtardı toplumu ve kültürü. Bütün etkin güçler politikada ve devrimci mücadelede toplanmışlardır, başka herşey geri plana itilmiş ve bir engel olan herşey de ayakların altında ezilmiştir. Bu süreçte de bir gel-git vardır elbet; savaş Komünizmi yerini NEP'e bırakır, buna karşılık NEP de birçok aşamadan geçer. Yine de proletarya diktatörlüğü, özünde, yeni bir toplumun kültürünün üretilmesi için bir örgütlenme değil, ama bu toplum için mücadele eden devrimci ve askeri bir sistemdir. Bu unutulmamalıdır. Sanırız geleceğin tarihçisi, eski toplumun en yüksek noktası olarak, burjuva kültürünün çıldırmış gücünün dünyayı bir emperyalist savaşın kan ve ateşlerine fırlattığı 2 Ağustos 1914 tarihini gösterecektir. İnsanlığın yeni tarihinin başlangıcı da 7 Kasım 1917 olacaktır. İnsanlığın temel gelişme evreleri de sanırız aşağı yukarı şöyle sıralanacaktır: ilkel insanın tarih-öncesi «tarihi»; köleliğe dayanan Antik tarih; serfliğe dayanan Ortaçağ; özgür ücret sömürüsüyle birlikte Kapitalizm; ve nihayet devletsiz Komüne acısız olmasını umduğumuz geçişiyle Sosyalist toplum. Ne olursa olsun, yirmi, otuz ya da elli yıllık dünya proleter devrimi tarihe bir toplum düzeninden öbürüne en güç bir tırmanış olarak geçecek, ama hiçbir şekilde bağımsız bir proleter kültürü çağı olarak anılmayacaktır.

Bugün, içinde bulunduğumuz bu soluk alma yılların-

malar ortaya çıkabilir. Biz kültürel çalışma sorunlarını gündeme getirdik. Üstelik bugünkü sorunlarımızı uzak bir geleceğe yaygınlaştırarak, düşünsel bir uçuşla proleter kültürüne şimdiden varabiliriz. Ama kültür kuruculuğumuz ne kadar önemli olursa olsun, tümüyle Avrupa ve dünya devriminin yaklaşmasına bağımlıdır, ikincildir. Hâlâ eskisi gibi sefere çıkmış askerlerizdir. Bir günlük bir ordugah kurmuşuzdur; bu geçici dinlenme süresi içinde gömleklerimiz yıkanmalı, saçlarımız kesilmeli ve taranmalı ve en önemlisi, tüfekler temizlenmeli ve yağlanmalıdır. Bugünkü ekonomik ve kültürel çalışmalarımızın tümü, iki savaş ve iki sefer arasında kendimizi düzene sokma çalışmasından fazla birşey değildir. Asıl önemli savaşlar önümüzdedir hâlâ ve belki pek uzağımızda da değildir. Çağımız henüz yeni bir kültür çağı değil, onu giriş dönemidir. Hiç değilse yeni bir kültürün yolunu açabilmek için herşeyden önce eski kültürün en önemli öğelerini politik olarak ele geçirmemiz gerekmektedir.

Sorun, gerektiği gibi uluslararası boyutları içinde düşünüldüğünde daha da aydınlığa çıkacaktır. Proletarya mülksüz bir sınıftı ve bugün de öyledir. Sadece bu bile, onun, burjuva kültürünün insanlığın ortak mirası haline gelmiş olan kimi öğelerine sahip olma olanağını son derece kısıtlamıştır. Bir anlamda, proletaryanın, en azından Avrupa proletaryasının kendi reformasyon dönemini yaşamış olduğu söylenebilir. Bu, Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, doğrudan doğruya devlet gücünü ele geçirmeye kalkmaksızın, burjuva sistemi içinde kendi gelişmesi için daha elverişli yasal koşulları elde etmesiyle olmuştur. Şu var ki tarih, burjuvazinin reformasyonuna kaç yüzyıllık bir süre tanıdıysa, ana çizgileriyle İkinci Enternasyonal'in dönemine raslayan bu «reformasyon» (parlamenterizm ve toplumsal reformlar) dönemine de işte o kadar onyıl bağışlamıştır. İkincisi, proletarya, bu hazırlık dönemi içinde hiç de daha zengin bir sınıf haline gelmemiş ve kendi ellerinde maddi zenginlik birlktir-

memiştir. Tam tersine, toplumsal ve kültürel bir açıdan, gitgide daha bahtsızlaşmıştır. Burjuvazi, kendi zamanının kültürüyle tam olarak silahlanmış bir durumda iktidara gelmişti. Oysa proletarya, sadece kültürün üstesinden gelmenin acil gereksinmesiyle tam olarak silahlanmış bir durumda gelir iktidara. İktidarı ele geçiren bir proletaryanın ilk görevi, daha önce ona hizmet etmeyen kültür aygıtını -sanayiler, okullar, yayınlar, basın, tiyatrolar, vb.- kendi eline almak ve böylece kendisi için kültürün yolunu açmaktır.

Bizim Rusya'daki görevimiz, zengin bir kültür geleneğimizin olmayışı ve son on yılın olaylarının yol açtığı maddi yıkım yüzünden çetrefilleşmektedir. İktidarı ele geçirdikten ve aşağı yukarı bir altı yıl da onu korumak ve sağlamlaştırmak için savaştıktan sonra, proletaryamız bütün enerjisini temel maddi varoluş koşullarını ve kültürün alfabesini -kelimenin gerçek anlamında alfabe- edinmek için harcamak zorundadır. Eğer Rusya'da Sovyet rejiminin onuncu yılına kadar kendimizi okuma yazma seferberliğine vermişsek, bunun bir anlamı vardır elbet.

Burda, proleter kültürü kavramını fazla geniş anlamda kullandığımı söyleyerek bana karşı çıkanlar olabilir. Denilebilir ki, bütünüyle gelişmiş tam bir proleter kültürü olmasa da işçi sınıfı, Komünist bir toplumda erimeden önce kültüre damgasını vurabilir. Böyle bir itirazın, herşeyden önce, bir proleter kültürünün varolacağını ileri süren konumdan önemli bir geri çekilme olduğunu kaydetmek gerekir. Proletaryanın, diktatörlüğü döneminde kültüre damgasını vuracağı, her türlü tartışmanın ötesindedir. Ne var ki bu, bütün maddi ve düşünsel çalışma alanlarında bütünüyle gelişmiş ve iç uyumunu sağlamış bir bilgi ve sanat sistemi anlamında bir proleter kültüründen çok, ama çok farklı birşeydir. On milyonlarca insanın tarihte ilk kez okuma-yazmayı ve aritmetiği öğrenmesi, başlı başına çok önemli bir kültür olayıdır. Yeni kültürün özü, ayrıcalıklı bir azınlık için bir aristokratik kültür değil bir kitle kültürü, evrensel ve yaygın bir kül-

tür olmasıdır. Niceliğin niteliğe dönüşecektir; kültürün niceliğinin artışıyla birlikte, düzeyinde ve içeriğinde de bir yükseliş meydana gelecektir. Ama bu süreç, ancak bir dizi tarihsel aşamadan geçerek gelişecektir. Başarılı olduğu ölçüde, proletaryanın sınıf niteliğini de zayıflatacak ve bu şekilde bir proleter kültürünün dayanabileceği temeli eritecektir.

Peki ya işçi sınıfının üst tabakaları? Ya onun ideolojik öncüsü? Ne kadar cılız da olsa bu tabakanın içinde şimdiden bir proleter kültürünün gelişmekte olduğu söylenemez mi? Bir Sosyalist Akademi'miz yok mu bizim? Kızıl profesörlerimiz yok mu? İşte kimileri sorunu bu kadar soyut bir tarzda ortaya koyuyorlar. Galiba düşünülen, laboratuvar yöntemleriyle bir proleter kültürünün pekala yaratılabileceği. Gerçekte, bir kültürün kumaşı, bir sınıfın aydınlarıyla o sınıfın kendisinin ilişki ve etkileşim noktalarında dokunur. Burjuva kültürü -teknik, politik, felsefi ve sanatsal kültürü- burjuvazi ile onun mucitlerinin, önderlerinin, düşünürlerinin ve şairlerinin etkileşmeleriyle gelişmiştir. Okur, yazarı yaratmış, yazar da okuru yaratmıştır. Bu proletarya için çok daha geçerlidir, çünkü onun politikası, ekonomisi ve kültürü ancak kitlelerin yaratıcı etkinliği temeli üzerinde kurulabilir. Proleter entelicensiya'sının en yakın gelecekteki görevi, temelinin varolup olmadığına bakmaksızın yeni bir kültürün soyut kuruluşu değil, ama açıkça kültür taşıyıcılığıdır, yani bugün varolan kültürün en önemli ve özlü öğelerinin sistemli, planlı ve tabii, eleştirel bir biçimde geri kitlelere aktarılmasıdır. Bir sınıf kültürü, o sınıftan bağımsız olarak yaratılamaz. Ve kültürü, işçi sınıfıyla işbirliği içinde ve onun tarihsel yükselişiyle yakın bir alışveriş içinde kurmak için de, ana çizgileriyle de olsa Sosyalizmin kurulması gerekir. Bu süreç içinde, toplumun sınıf özellikleri giderek güçlenmeyecek, tam tersine, Devrim'in başarısıyla doğru orantılı olarak erimeye ve gözden kaybolmaya başlayacaktır. Proletarya diktatörlüğünün özgürleştirici anlamı, geçici ve kısa süreli olma-

bir kültürün yolunu açmasında ve temellerini atmasında yatar zaten.

İşçi sınıfının gelişiminde bir kültür taşınması dönemi düşüncesini daha somut olarak açıklamak için, tarihte sınıfların değil kuşakların ardarda gelişini düşünelim. Bunların sürekliliği, çöküş halinde değil gelişen bir toplum veri alındığında, her birinin daha önceki kuşaklarca sağlanan kültür birikimine kendi katkısını yapması ile ortaya çıkar. Ama bunu yapmadan önce de, her yeni kuşak bir çıraklık döneminden geçmelidir. Varolan kültürü benimseyecek ve kendi tarzında dönüştürerek eski kuşağın kültüründen az ya da çok değişik bir biçime sokacaktır onu. Ama bu benimseyiş henüz yeni bir yaratış değildir, yani yeni kültür değerlerinin yaratılması değil, bunun önkoşuludur sadece. Bu söylenenler, belli bir dereceye kadar, tarihsel yaratıcılık düzeyine yükselen emekçi kitlelerinin kaderlerine de uygulanabilir. Yalnız, kültürel çıraklık döneminden çıkmasıyla, proletaryanın proletarya olmaktan çıktığını da burda eklemek gerekir ayrıca. Soylulardan sonra toplumun üst tabakasını oluşturan burjuva sınıfının, feodal toplum çatısı altında çıraklık dönemini geçirdiğini de burda bir kez daha anımsıyalım. Burjuvazi bu toplumun ara tabakalarında yer alırken, kültürün itici gücü olmuştu. Genel olarak proletaryanın özel olarak da Rus proletaryasının durumu ise çok farklıdır. Proletarya, burjuva kültürün temel öğelerini benimsemeden önce iktidarı almak zorundadır; zor kullanarak burjuva toplumunu devirecektir; çünkü bu toplum ona kültür yolunu kapamaktadır. İşçi sınıfı, kitlelerin kültüre olan susamışlığını gidermek için devlet aygıtını güçlü bir pompaya dönüştürmeye çalışır. Bu, tarihsel önemi ölçülemeyecek kadar büyük olan bir iştir. Ama kelimeleri kesin anlamlarıyla kullanacaksak eğer, bu henüz özel bir proleter kültürü yaratmak değildir. On örneğin üçünde, «Proletarya kültürü», «proletarya sanatı» ve bunun gibi şeyler, gelecekteki Komünist toplumun kültürünü ve

sanatını belirtmek için iyice eleştirilmeden kullanılıyor. On örneğin ikisinde, gerçekte proletaryanın tek tek grupları, proletarya öncesi kültürün tek tük öğelerini elde ediyorlar. Ve nihayet on örneğin beşinde ise, başı sonu belli olmayan ve karma karışık düşünceler ve sözler yer alıyor.

İşte size son örneklerden bir tanesi; diğer yüzlercesinin arasında «proleter kültürü» deyiminin iyi düşünülmeden, yanlış ve tehlikeli bir kullanılışı: «Ekonomik temel ve ona uygun düşen üst yapı» diye yazıyor Sizov yolduş «bir dönemin (feodal, burjuva ve proleter) kültürel niteliğini ortaya serer.» Böylece burada, proleter kültür dönemi, burjuva dönemiyle eş plana yerleştirilmiş oluyor. Oysa proleter dönem diye adlandırılan dönem, bir toplumsal-kültürel biçimden öbürüne, kapitalizmden sosyalizme geçişte kısa bir dönemdir yalnızca. Burjuva rejiminin yerleşmesinden önce de bir geçişsel dönem yer almıştı, ama Burjuva Devrimi, burjuvazinin sürekli egemenliğini sağlamak için başarısız sayılmayacak çabalar gösterdi; oysa Proletarya Devriminin amacı, bir sınıf olarak kendi kendini en kısa bir süre içinde ortadan kaldırmaktadır. Bu geçiş döneminin kısalığı ve uzunluğu, doğrudan doğruya Devrimin başarısına bağlıdır. Bir kimsenin bunu unutabilmesi ve proleter kültür dönemini, feodal ya da burjuva kültür dönemiyle eş plana yerleştirmesi inanılmaz değil midir?

Eğer bu böyleyse, bundan bizim bir proleterya bilimine de sahip olmadığımız sonucu mu çıkar? Tarihsel maddecilik teorisinin ve Marks'ın ekonomi politik eleştirisinin proleter kültürünün paha biçilemez bilimsel öğelerini meydana getirdiklerini gerçekten ileri süremez miyiz?

Hiç kuşkusuz, tarihsel maddeciliğin ve artık değer teorisinin proletarya sınıfının silahı olduğu kadar, genel olarak bilim için de sınırsız önemi vardır. Sadece Manifesto'da tarih ve felsefe üzerine yazılmış kitaplıklar dolusu derlemelerden, spekülasyonlardan ve profesörlerin tahri-

fatlarından çok daha gerçek bir bilim vardır. Ancak Marksizmin kendiliğinden proleter kültürünün bir ürünü olduğu söylenebilir mi? Ve yine bizim Marksizmi yalnızca politik mücadele için değil, genel olarak bilimsel sorunlar için de kullandığımız ileri sürülebilir mi?

Marks ve Engels, küçük burjuva demokrasisi saflarından gelmedirler ve doğaldır ki, proletaryanın kültürüyle değil, bu küçük burjuva demokrasisinin kültürüyle yetişmişlerdir. Eğer grevleri, mücadeleleri, acıları ve başkaldırmalarıyla işçi sınıfı olmasaydı, bilimsel komünizm de olmayacaktı; çünkü onun için bir tarihsel zorunluluk olmayacaktı. Bilimsel komünizm teorisi, burjuva kültürünü aşmak, kaldırmak amacını taşımakla birlikte tümüyle burjuvazinin bilimsel ve politik kültür temeli üzerine kurulmuştur. Kapitalist çelişkilerin baskısı altında, burjuva demokrasisinin evrenselleştirici düşüncesi, en gözü pek, en onurlu ve en ileri görüşlü temsilcilerinin elinde, burjuva biliminin tüm eleştiri silahlarıyla, kendi kendini şaşılacak bir biçimde yadsıyıncaya değin yükseldi. Marksizmin kökeni budur.

Proletarya kendi yöntemini Marksizmin içinde buldu; ama bu birdenbire olmadığı gibi, bugün bile tamamlanmış sayılmaz. Bugün bu yöntem, yalnızca **politik** amaçlara hizmet etmektedir. Diyalektik maddeciliğin yöntemsel gelişimi ve onun bilgiye geniş çapta uygulanması bugün hâlâ geleceğin işidir. Ancak sosyalist bir toplumda Marksizm bir bilimsel yaratış yöntemi, kültürün başlıca öğesi ve aracı olmak üzere, siyasal mücadelenin tek yanlı silahı olmaktan çıkacaktır.

Bütün bilim, az ya da çok egemen sınıfın eğilimini yansıtır; bu, tartışma götürmez birşeydir. Kendini pratik görevlere veren bilim, daha çok doğanın fethiyle uğraşır (fizik, kimya ve genel olarak doğal bilimler), insanlığa yaptığı katkılar sınıf anlayışının dışına çıkar. Bilim, sömürünün sosyal mekaniğine (ekonomi politik) ne kadar sıkı bağlanmışsa veya insanlığın tüm deneylerini ne kadar soyutça genelleştirirse (psikolojide olduğu gibi ama de-

neysel ve fizyolojik anlamda değil, «felsefi» denilen anlamda), burjuva sınıfının bencilliğine de o kadar boyun eğer ve insanın bilgisine yaptığı genel katkılar da o kadar önemsizleşir. Deneysel bilim alanında, yapılan genelleştirmelerin çapına bağlı olarak, bilimsel güvenilirliğin ve nesnelliğin değişik dereceleri vardır. Genel bir kural olarak burjuva eğilimleri, «dünya görüşü» (weltanschaung), yöntem felsefesi gibi yüksek alanlarda, kendilerine çok daha özgürce bir yer bulmuşlardır. İşte bu nedenle bilimin yapısını aşağıdan yukarıya kadar, ya da daha doğrusu yukarıdan aşağıya doğru temizlemek gerekir; çünkü üst katlardan başlamak gerekmektedir. Ama burjuva mirası olan bilimin, sosyalist inşaya uygulanmadan önce, proletarya tarafından tümüyle gözden geçirilerek eleştirilmesini düşünmek de çok safça birşey olur. Bu, ütopik ahlakçıların dediği ile aynı anlama gelir; yeni bir toplum kurmadan önce proletaryanın ahlak düzeyini, Komünizmin en yüksek ahlak düzeyine yükseltmek gerekir. Gerçekte proletarya, bilimi olduğu kadar ahlakı da köktenci bir anlayışla değiştirecektir ama yeni toplumu kaba çizgileriyle de olsa kurduktan sonra. Böyle söylemekle bir kısır döngü içine düşmüş olmuyor muyuz? Eski bilimin ve eski ahlakın yardımıyla yeni bir toplum nasıl kurulabilir? İşte burada biraz diyalektik gerekiyor: lirik şiirden yönetim işlerine, lahana çorbasından kara buğday lapasına kadar her şeye bol keseden doldurduğumuz aynı diyalektik.(*) Proletarya öncülerinin, işe girişmeden önce, bilinçlerini burjuvazinin ideolojik boyunduruğundan kurtarmak için bazı dayanak noktalarına ve elverişli bilimsel yöntemlere yüzde yüz gereksinmeleri vardır; bunun bir kısmını şimdiden edinmişlerdir, bir kısmını da halen edinmektedirler. En çeşitli koşullar altında ve birçok savaşlarda proletarya kendi temel yöntemini şimdiden denemiştir. Bununla birlikte bu, henüz bir proleter bilimi olmaktan epeyce uzaktır. Bir devrimci

---

(*) Çok eski bir Rus halk sözü: Lahana çorbasıyla lapadır bizi besleyen.

sınıf sırf Parti henüz elektronlar ve iyonlar hipotezini, soyaçekim teorisini, Freud'un psikanaliz yöntemini, görecelik teorisindeki yeni matematiksel gelişmeleri kabul edip etmeme konusunda bir karar vermedi diye, kendi kavgasını durduracak değildir. Gerçi proletarya iktidarı ele geçirdikten sonra bilimi özümlemek ve onu yeniden gözden geçirmek için çok daha geniş olanak bulacaktır. Ama bunu söylemek, yapmaktan çok daha kolaydır. Proletaryanın, Sosyalizmin kuruluşunu, birçoğu hâlâ kısa pantolonla koşan yeni proleter bilim adamları, bilimin bütün araçlarının ve yollarının gerçekliğini doğrulayıncaya ve onların durumunu aydınlığa çıkarıncaya kadar ertelemesi sözkonusu değildir. Proletarya gereksiz, yanlış ve gerici oldukları açıkça bilinenleri reddetmekte ve bugünkü bilimin yöntem ve sonuçlarını, içerdikleri zorunlu gerici sınıf dozuyla birlikte alıp inşasının çeşitli alanlarında kullanmaktadır. Pratik sonuçlar kendilerini doğrulayacak, haklı çıkaracaklardır, çünkü böyle bir kullanım sosyalist amaçlarla denetim altına alındığı zaman teorinin yöntemlerini ve sonuçlarını ayıklayacak ve düzenleyebilecektir. Ve o vakte kadar da yeni koşullara göre eğitilmiş bilim adamları yetiştirmiş olacağızdır. Ne olursa olsun, proletarya, bilimin yukardan aşağıya doğru genel bir arıtılmasına girişebilmek için, önce kendi sosyalist inşasını yeterince yüksek bir düzeye vardırmalı, başka bir deyişle, maddi güvenliği ve toplumun kültürel doyumunu sağlamalıdır. Bununla, küçük derneklerin ve seminerlerin çeşitli alanlarda gerçekleştirmeye çalıştıkları Marksist eleştiri çalışmalarına karşı bir şey söylemek istiyor değilim. Bu, gerekli ve verimli bir çalışmadır. Bu çalışmaların her yönde yayılması ve derinleştirilmesi gerekir. Ne var ki, bu tür deneylerin ve girişimlerin özgül ağırlığını tarihsel çabamızın genel boyutuna vurarak ölçebilmek için de, olguların ve olayların değeri hakkındaki Marksist ölçünün korunması gerekmektedir.

Bu söylenenler, daha devrimci diktatörlük döneminde bile proletaryanın saflarından gelme bilgin, mucit, tiyat-

rocu ve şairlerin ortaya çıkma olasılığını ortadan kaldırır mı? Kesinlikle hayır. Ama sırf işçi sınıfının tek tek temsilcileri tarafından yaratıldı diye, birtakım başarıları (çok değerli olsalar bile) proleter kültürü saymak, son derece hafif ve yüzeysel bir davranış olur. Kültür kavramı, günlük bireysel yaşamanın perakende varoluşuna indirgenemez; bir sınıf kültürünün başarısı da tek tek mucitlerin ve şairlerin proleter kimlik kartlarıyla belirlenemez. Kültür, bütün toplumun ya da en azından onun hakim sınıfının özelliğini yansıtan bilgi ve becerilerin organik bir toplamıdır. Kültür insan etkinliğinin bütün alanlarını sarmalar, oralara nüfuz eder ve hepsini bir sistem içinde birleştirir. Bireysel başarılar bu düzeyin üstüne çıkar ve giderek onu da yükseltir.

Bugünkü proleter şiirimizle bir bütün olarak işçi sınıfının kültürel etkinliği arasında bu organik karşılıklı ilişki var mıdır? Olmadığı ortadadır. Tek tek işçiler yo da işçi grupları, burjuva aydınlarının yaratmış olduğu sanatla ilişkilerini geliştirmekte ve onun tekniğini şimdilik eklektik bir tutumla kullanmaktadırlar. Ama bu, acaba kendi iç proleter dünyalarına bir anlatım vermek amacını mı taşımaktadır? Hayır, böyle bir amaç taşımaktan uzaktır bunlar. Proleter şairlerin yapıtlarında, ancak sanatla genel olarak kültürel gelişme arasında sıkı bir etkileşim yoluyla kurulabilecek olan bir organik nitelik eksiktir. Bunlar yetenekli proleter edebiyatçılarının yapıtlarıdır ama, proleter edebiyatı değildir. Bununla birlikte bu yapıtların proleter kültürünün kaynakları görevini yapmaları da mümkündür.

Bugünün sanat tarihçileri nasıl İbsen'in tiyatrosunun kaynaklarını kilise gizemciliğinde buluyor ya da izlenimcilikten ve kübizmden geriye, keşiş resimlerine doğru bir çizgi çekebiliyorsa, bugünkü kuşağın yapıtlarında da geleceğin kültürünün çeşitli alanlarının tohumları, kaynakları, filizleri bulunabilecektir. Doğanın ekonomisinde olduğu gibi sanatın ekonomisinde de hiçbir şey kaybolmaz ve sonunda herşey birbirine bağlanır. Ama bugün

için, gerçekte, somut olarak, hayatın içinde gördüğümüz şudur ki, proleter kökenli şairlerin vermekte olduğu yapıtlar, geleceğin Sosyalist kültürünü hazırlama sürecinin, yani kitleleri yükseltme sürecinin arkasında yatan planla hiç de uyum içinde gelişmemektedir.

Dubovski yoldaş, bence kuşkulu düşünceler yanında, biraz acı ama temelinde tartışma götürmez bir dizi doğruyu dile getiren yazısıyla bir grup proleter şairini epey öfkelendirmişe benziyor. Dubovski'nin vardığı sonuç şu: proleter şiiri, «Kuznitsa» grubunda değil, adı bilinmeyen yazarlarıyla fabrikaların duvar gazetelerinde bulunmaktadır. Paradokslu bir biçimde verilmiş de olsa, burda doğru bir düşünce var. Aynı şekilde denilebilir ki, proleter Shakespeare'leri ve Goethe'leri de çıplak ayaklarıyla ilkokullarda koşuşturmaktadırlar bugün. Kuşkusuz, fabrika şairlerinin yapıtları, emekçi kitlelerin hayatıyla, çevresiyle ve çıkarlarıyla olan bağlantısı bakımından çok daha organiktir. Yine de, bu bir proleter edebiyatı değil, proletaryanın kültürel yükselişinin gözle görülemeyen sürecinin yazıyla anlatımıdır sadece. Bu ikisinin bir olmadığını yukarda da açıklamıştık. Gazetelerdeki işçi yazıları, mektupları, şikayetleri ve şiirleri büyük bir kültürel ödevi yerine getiriyorlar, toprağı sürüp tohum ekmeye hazırlıyorlar. Ama tam değerli bir kültür ve sanat hasadı —çok şükür!— «proleter» değil, Sosyalist bir hasat olacaktır.

Pletniov yoldaş, proleter şiirin yöntemleri üzerine ilginç bir yazıda, proleter şairlerinin yapıtlarının, sanat değerleri bir yana, bir sınıfın hayatıyla doğrudan bağlantılarından ötürü önemli olduğunu belirtiyor. Pletniov yoldaş, proleter şairlerin kafa yapılarının, proletaryanın hayatı ve mücadelesinin genel gidişiyle bağlantılı olarak değişime uğradığını, proleter şiir örnekleriyle inandırıcı bir tarzda ortaya koyuyor. Bununla, proleter şiirinin ürünlerinin —hepsinin değil ama çoğunun— kültür tarihi için önemli belgeler olduğunu da çürütülmez bir biçimde kanıtlıyor. Ama bu bunların birer sanat belgesi de olduğu anlamına

gelmemektedir.Duacı bir ruh halinden devrimci militan bir kafa yapısına geçen bir işçi şairle ilgili olarak, «İsterseniz bu şiirlerin eski biçimlere dayandığını, zayıf ve bilgisizliklerle dolu olduğunu kabul edelim» diyor Pletnlov, «yine de proleter şairin yetişmesinin bir belirtisi değil midir bu?» Elbette, zayıf, renksiz ve kültürsüz dizeler bile bir şairin ve bir sınıfın politik ilerleme yolunu yansıtabilir ve bir kültür belirtisi olarak çok önemli olabilir. Ama zayıf, üstelik kültürsüz şiirler proleter şiirl değildir, çünkü şiir değildir. Burada şunu kaydetmek çok ilginç olacaktır; Pletniov yoldaş, işçi şairlerin politik evrimiyle, işçi sınıfının devrimci ilerlemesi arasında bir koşutluk kurarken, birkaç yıldan beri, özellikle NEP'in kuruluşundan bu yana proleter yazarların işçi sınıfından koptuklarını çok yerinde olarak saptıyor. Pletnlov yoldaş «proleter şiirinin bunalımı» ve bununla eşzamanlı Formalizm ve sığlık eğilimlerini, şairlerin yeterli bir politik oluşumdan geçmeylşlerlne ve Partinin onlara yeterli dikkati göstermemesine bağlıyor. Pletniov'un bundan çıkardığı sonuca göre şairler «burjuva ideolojisinin dev baskısına karşı direnmediler, ona boyun eğdiler ya da şimdi boyun eğmek üzereler.» Bu kadarcık açıklama elbette yetersizdir. Burjuva ideolojisinin bu dev baskısı nasıl birşeydir? Çok abartmamak gerekir bunu. Parti proleter şiirine daha çok yardım edebilir miydi, yoksa edemez miydi; bunu tartışmayalım burda. Ancak böylelikle bu şiirdeki direnme gücünün yokluğu sorunu ortadan kalkmadığı gibi, bu sanatın yetersiz direnme gücünün yeri de ('Kuznitsa (Demirciler)' bildirisinin üslubu gibi) şiddetli «sınıf» jestiyle doldurulamıyor. Gerçek şu ki, Devrim öncesi dönemde ve Devrlmin birinci döneminde proleter şairler, şiir yazmayı kendine özgü yasaları olan bir sanat olarak değil, kendi mutsuz yazgılarından sızlanmak ya da devrimci duygularını dile getirmek için bir araç olarak gördüler. Proleter şairler, ancak iç savaş sonrası gelen rahatlamayla birlikte, son yıllar içinde şiire bir sanat ve ustalık gözüyle baktılar. O zaman proletaryanın, sanata temel olacak bir kül-

tür ortamını henüz yaratmadığı, bununla birlikte böyle bir ortama iyi kötü burjuva aydınlarının sahip olduğu açıkça anlaşıldı. Buradaki asıl sorun ne Partidir ne de onun «yeterince yardım etmeyen» yönetıcilerıdır; sorun kitlelerin sanat bakımından yeterince hazırlıklı olmayışıdır; çünkü bilim gibi sanat da bir hazırlığı gerektirir. Bizim proletaryanın —kendi diktatörlüğünü sağlamaya yetecek ölçüde— politik bir kültürü vardır ama henüz bir sanat kültürüne sahip değildir. Proleter şairler ortak savaş cephesi içinde yürüdükleri sürece, daha önce dediğimiz gibi, dizeleri devrimci bir belge değerini taşıyordu. Ama ne zaman ki sanat ya da ustalık sorunlarıyla yüz yüze geldiler, o zaman ister istemez yeni bir ortam aramaya başladılar. Öyleyse burada sözkonusu olan basit bir ihmal edilme değil, ama çok daha derinden bir tarihsel belirleniştir. Bununla birlikte bu hiçbir zaman, kritik bölgeye giren işçi şairlerin yokolup gittikleri anlamına gelmez. Onların açısından hiç değilse birkaçının bu bunalımdan daha güçlenmiş olarak çıkacağını umarız. Yine bu demek değildir ki bugün işçi şairler topluluğu yeni ve büyük bir şiirin temelini atmaya adaydır. Daha çok böyle bir şiire gelecekteki kuşakların, (kendi bunalım dönemlerinden geçtikten sonra) varmaları beklenir. Çünkü, daha uzun bir süre, işçi sınıfının yeterli bir kültürel olgunluğa varmamasından ötürü, ideolojik ve kültürel sapmalar, kararsızlıklar, yanlışlıklar olacaktır.

Edebiyat tekniği üzerine çalışma bile, kısa olmayan bir süreyi gerektiren zorunlu bir aşamadır. Teknik, ona hakim olamayanları açık bir biçimde ele verir. Genç proleter şairlerin çoğunun tekniğe hakim olamadıkları ama tekniğin onlara hakim olduğu, burda haklı olarak söylenebilir. Bazı yetenekli şairler için bu yalnızca bir büyüme sorunudur. Bununla birlikte tekniğin üstesinden gelemeyenler «yapmacık», taklitçi ve hatta maskara gibi görüneceklerdir. Burdan, işçilerin burjuva sanat tekniğine gereksinmeleri olmadığı sonucunu çıkarmak, son derece saçma olur. Yine de böyle bir yanlışlığa düşenlerin sayısı

az değildir. «Bize» diyorlar, «isterse kaba saba, ama bizim olan, bize uyan birşeyler verin.» Bu yanlış olduğu gibi yanıltıcıdır da. Kötü sanat, sanat değildir ve dolayısıyla işçilerin ona gereksinmeleri de olamaz. Aslına bakılırsa, «kaba saba» yöntem, kitleye karşı bir parça küçümsemeyi içerir ve bir sınıfın gücüne karşı organik bir güvensizlik besleyen, ama «herşey yolunda gittiğinde» onu övüp duran belli bir politikacı türü için çok belirgin bir özelliktir. Bu sahte proleter basitleştirmesi formülünü, demagoglara bakıp tekrarlayan dürüst budalalar da vardır. Bu, Marksizm değildir, azıcık «proleter» ideolojisiyle boyanmış gerici popülizmdir. Proletaryaya yönelmiş bir sanat, ikinci sınıf bir sanat olamaz. Eğer bir şeyi öğrenmemiz gerekiyorsa, taşıdığı tehlikeye bakmaksızın, düşmanımızdan bile öğrenmeliyiz. Proletkült gibi bir örgütün önemi, yeni bir edebiyatı ne kadar hızlı yarattığıyla değil, üst tabakalardan başlayarak işçi sınıfının edebiyat düzeyini yükseltmek için ne oranda katkıda bulunduğuyla ölçülür.

«Proletarya kültürü» ve «proletarya edebiyatı» gibi terimler, hatalı bir şekilde, geleceğin kültürünü, bugünün dar sınırları içine sıkıştırdığı için tehlikelidirler. Bu terimler perspektifleri yanlış bir yöne aktarırlar, ölçütleri çarpıtırlar ve orantıları bozarlar, küçük sanat çevrelerinin gururlarını tehlikeli bir biçimde okşarlar.

Eğer biz «proleter kültürü» sözünden vazgeçersek, peki o zaman... «Proletkült»ü ne yapacağız? O zaman, «proletkült»ün «proletaryanın kültürel çalışmaları» anlamına geldiğini, başka bir deyişle, işçi sınıfının kültürel düzeyini yükseltmek için sürdürülen inatçı bir çaba olduğunu kabul etmemiz gerekecektir. Gerçekte, böyle bir yorum proletkült'ün önemini bir milim küçültmüş olmaz.

*
* *

Daha önce geçerken belirttiğimiz gibi «Kuznitsa»nın proleter şairleri «üslubun, sınıf demek olduğunu» ilan etmekte ve dolayısıyla, başka toplumsal kökenli yazarların

proletaryaya uygun düşecek bir sanat üslubunu yaratamayacağını söylemektedirler. Bundan da anlaşılacağı üzere, bileşimi ve eğilimi itibariyle proleter olan «Kuznitsa» grubudur, proleter sanatını yaratacak olan.

«Üslup demek, sınıf demektir.» Ne var ki, üslupla sınıf hiç bir zaman aynı zamanda doğmuyorlar. Bir sınıf kendi üslubunu, son derecede karmaşık yollardan geçerek buluyor. Eğer bir yazar, sadece sınıfına bağlı bir proleter olduğu için dört yol kavşağına oturup «ben proletaryanın üslubuyum» diyebilseydi, her şey çok kolay olacaktı.

«Üslup demek, sınıf demektir»; bu yalnızca sanatta değil, her şeyden önce politikada böyledir. Çünkü politika, proletaryanın gerçekten kendi üslubunu yarattığı tek alandır. Peki ama nasıl? Hiç bir zaman şu basit usavurma yoluyla değil: her sınıfın kendine göre bir üslubu vardır, proletarya da bir sınıftır, öyleyse bir proleter grubunu kendi politik üslubunu formüllendirmekle görevlendirir. Hayır, yol çok daha karmaşıktır. Proletaryanın politikası, ekonomik grevlerden, örgütlenme hakkı için verilen mücadelelerden, İngiliz ve Fransız ütopyacılarından, burjuva demokrasisinin önderliğindeki devrimci kavgalara katılan işçilerden, **Komünist Manifestosu**'ndan, olayların akışı içinde başka sınıfların «üslubuna» boyun eğen sosyal demokrasinin kuruluşundan, sosyal demokrasinin bölünüp komünistlerin ayrılmasından, birleşik cephe için komünistlerin verdiği mücadeleden geçerek gelişmiştir ve henüz geleceğin içinde bulunan bir dizi uğraklardan da geçecektir. Temel hayat gereklerinin sağlanmasından sonra geriye kalan ne kadar enerjisi varsa, proletarya hepsini bu politik «üslubun» işlenmesine harcamıştır ve harcamaktadır. Oysa burjuvazinin tarihsel yükselişi buna oranla toplumsal hayatın tüm kesimlerinde eşit olarak gerçekleşmiştir. Burjuvazi zenginleşmiş, örgütlenmiş, felsefi ve estetik yönden kendini yetiştirmiş ve egemenlik kurma deneyi edinmiştir. Buna karşılık ekonomik yönden nasipsiz

olan proletaryanın kendini belirleme sürecinin bütünü, sonderece tekyanlı, devrimci ve politik bir niteliğe bürünmüş ve en yüksek anlatımını Komünist Partisinde bulmuştur.

Sanattaki yükselişi politikadaki yükselişle karşılaştıracak olsaydık, bugün sanat alanında, aşağı yukarı, ilk cılız kitle hareketleriyle aydınların ve tek tük işçilerin ütopik sistemler kurma çabalarının birbirleriyle rasiaştığı döneme benzer bir aşamada bulunduğumuzu söylememiz gerekirdi. «Kuznitsa» topluluğundan, geleceğin sanatına, «proletarya» sanatına değil ama sosyalist sanata kendi katkılarını yapmalarını diliyoruz. Bununla birlikte bu sürecin son derecede ilkel olan bu günkü aşamasında, «Kuznitsa»ya «proleter üslubunu» dile getirme tekelini vermek bağışlanmaz bir yanlışlık olur. «Kuznitsa»nın proletaryaya göre yeri, Devrim için sanatsal bir anlatım bulmaya çalışan «LEF», «Krug» ve öbür topluluklarla aynı düzlemde bulunmaktadır. Ve bütün iyi niyetimize rağmen, bunlardan hangisinin katkısının daha önemli olacağını bilemiyoruz. Örneğin birçok proleter şairinde hiç şüphesiz Fütürizmin etkisi kendisini göstermektedir. Büyük yetenek sahibi olan Kazin, Fütürist tekniğin öğelerini özümlemiş bulunmaktadır. Bezimenski'yi Mayakovski'siz düşünmek olanak dışıdır; Bezimenski ise bir umuttur.

«Kuznitsa»nın bildirisi, sanat alanındaki güncel durumu son derece karanlık göstermekte ve suçlayıcı bir dil kullanmaktadır: «Devrimin bir dönemeci olan NEP, kendini gorillerin taklit ve soytarılıklarını andıran bir sanatla çevrilmiş buldu.» «Herşeye bir ödeme yapılıyor... Artık Belinskiler(*) yok. Sanat çölünün üzerine alacakaranlık çöküyor... Ama biz sesimizi ve Kızıl Bayrağımızı yükseltiyoruz,» ve buna benzer şeyler. Proletarya sanatından, kimi zaman geleceğin bir sanatı olarak, kimi zaman bugünün sanatı olarak son derece tumturaklı ve abartmalı bir dille sözetmektedirler: «Tek bir kitle olan işçi sınıfı, kendine ve

---

(*) Belinski: 19. yüzyılın önemli edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni.

kendi imgesine benzeyen bir sanat yaratmaktadır. Kendine özgü dili, çok sesliliği, renk zenginliği ve imge bolluğu... basitliği, duruluğu, açıklığı ile büyük bir üslubun gücünü arttırmaktadır.» Eğer bütün bunlar doğruysa, o zaman sanat çölü ve üzerindeki alacakaranlık da ne oluyor? Tartışma götürmez olan bu çelişkinin bir tek açıklaması olabilir: Bildiriyi kaleme alanlar, teşvik gören Sovyet sanatının —alacakaranlığın bürüdüğü çölün— karşısına «büyük çaplı, büyük üsluplu» proleter sanatını çıkarıyorlar. Ancak gerekli takdiri görmüyor bu sanat, çünkü «Belinskiler yok», yerlerini de «kendi saflarımızdan birkaç yazar yoldaş almış, bunlar da arabayı sürmeye alışkın.» Benim için şu atlı araba kullananların arasına katılma tehlikesi olsa da yine şunu söyleyeceğim: «Kuznitsa» nın bildirisinde, bir sınıf Mesiyanizmi değil, bir küçük kliğin kurumlanması kendisini göstermektedir. «Kuznitsa», Fütüristlerin, İmgecilerin, Serapiyon Kardeşliği'nin kullandığı dile eş bir dille devrimci sanatın tek taşıyıcısı diye sözetmektedir kendinden. Nerede o «büyük tuvalin, büyük üslubun sanatı, o anıtsal sanat?» Nerede? Proleter kökenli şu ya da bu bireyci şairlerin yapıtlarına ne kadar değer verirsek verelim —burada dikkatli ve titizce yapılan ve bireylere yönelen bir eleştiri çalışması gereklidir— yine de proleter sanatı vardır denemez. Büyük laflarla oynamamak gerekir. Bir proleter üslubunun varolmadığı bir gerçekken, nerede kalmış anıtsal bir üslup! Nerede? Neyin içinde? Proleter şairler kendi çıraklık dönemlerini yaşamaktadırlar ve Formalist okulun mikroskopik yöntemlerini kullanmadan da, başta Fütüristler olmak üzere öteki okulların bunlar üzerine yaptığı etkiyi saptayabiliriz. Bunu bir sitem olarak söylemiyoruz, etkilenmek ayıp değildir. Ama anıtsal proleter üslubu da, hiç bir zaman bildirilerle yaratılamaz.

«Belinski yok» diye sızlanıyor yazarlarımız. «Kuznitsa»nın çalışmalarına aydınların küçük kapalı dünyasının, küçük yuvalarının, küçük okullarının nüfuz ettiğini ortaya koyan yasal bir kanıt göstermemiz gerekseydi, o zaman bunu şu umutsuz ifadenin içinde bulurduk: «Belinskiler

yok.» Tabii burada Belinski'ye her hangi bir kişi olarak değil, Rus toplumsal eleştiri hanedanının bir temsilcisi, eski edebiyatın bir kılavuzu ve bir esin kaynağı olarak başvuruluyor. Ne var ki, «Kuznitsa»lı dostlarımız, proleter kitlesinin politika sahnesine çıkmasından bu yana, bu hanedanın artık ortadan kalktığını kavramamışa benziyorlar. Bir anlamda ve çok önemli bir anlamda, bu politik yazarların soylu hanedanının son temsilcisi olan Plekhanov, bir Marksist Belinski idi. Belinski'lerin tarihsel rolü, edebiyat aracılığı ile kamuoyuna uzanan bir hava deliği açmaktı. Edebiyat eleştirisi politikanın yerini almış ve onu hazırlamıştı. Belinski ve öbür radikal eleştirmenler için yalnızca ipucu, bir sezgi olan, Ekim devrimi çağında ete kemiğe bürünüp Sovyet gerçeğinin kendisi olmuştur. Eğer Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov, Pisarev, Mikhailovski ve Plekhanov, her biri kendi tarzında, toplumsal edebiyatın birer esinleyicisi ya da bunun da ötesinde, yeni doğmakta olan bir toplumun edebî esinleyicisi oldularsa, şimdi de politikası, basını, toplantıları, makamlarıyla tüm toplumumuz kendi hayat tarzını yorumlamaya yeterince yetenekli değil midir? Bütün toplumsal hayatımız bir ışıldağın altına yerleştirilmiştir; Marksizmin ışığı, mücadelemizin bütün dönemeçlerini aydınlatmak, bütün kurumlarımızı eleştirinin döner ışığıyla her yönden aydınlığa çıkarmaktadır. Bu koşullarda, Belinski'leri anımsayarak iç çekmek, bütünüyle solun en dindar popülistlerinin, şu İvanov-Razumnik'lerin (hiç de anıtsal olmayan) üslubuyla, bir aydın grubunun dünyaya yabancılaşmasını açığa vuracaktır. Ama Belinski, bir edebiyat eleştirmeni olmaktan çok, kendi çağında toplumunun bir kılavuzuydu. Eğer Vissaryon Belinski, bugün de yaşıyor olsaydı, belki de —bunu «Kuznitsa»dan gizlemiyelim— Politbüro'nun bir üyesi olacaktı. Ve belki de arabasını dört nala koşturacaktı. Kendisi de yakınmıştı ya, bir çakal gibi uluyacak bir mizaca sahipken, melodik sesler çıkarmak zorunda kalıyor diye!

Dar yuvaların şiirinin, dünya yabancılığından kurtulmaya çalışırken «evrenciliğin» yavan romantizmine düşmesi de bir raslantı değildir. Buradaki düşünce aşağı yukarı şöyledir: insan dünyayı bütünüyle, kendi kendini de bu bütünün etkin bir parçası olarak duyumsamalı ve bu görüşü kazandıktan sonra yalnızca yeryüzüne değil, bütün evrene doğru yönelmeli. Bütün bunlar hiç kuşkusuz çok güzel ve çok büyük şeyler. Biz Kursk ya da Kaluga'nın kendi halinde insanlarıydık, kısa bir süre önce tüm Rusyayı fethettik, şimdi de dünya devrimine doğru yürüyoruz; gezegenimizin sınırında mı duracaktık! Hadi, Proleter çemberini evrenin fıçısı üzerine hemen koyalım. Bundan daha basit ne var? Alıştığımız bir iş bu: şapkamız herşeyi içine almaya yetecek büyüklüktedir!

Evrencilik son derece gözüpek, güçlü, devrimci ve proleter görünüyor ya da görünebilir. Gerçekte evrencilikte kaçamak öğeler ağır basmaktadır: karmaşık ve sanat için zor gelen dünya işlerinden kaçınılmakta ve yıldızlararası alanlara çıkılmaktadır. Böylece evrencilik hiç beklenmedik bir şekilde gizemciliğe akraba çıkmaktadır. Kişinin, yıldızlar krallığını kendi sanatsal dünyası içine yerleştirmesi, hem de bunu sadece edilgin düşünsel bir biçimde değil, etkin bir düzenlemeyle ve ne kadar astronomi bildiğinden bağımsız olarak yapması, oldukça zor bir iştir. Ama, acil bir görev değildir bu. Hem galiba şairler de, Samanyolu sakinleri kapılarına vurup bir cevap istediği için değil, dünya sorunlarının çok zorlukla dile getirilebilmesinden ötürü şiddetle başka bir dünyaya sıçrama gereksinmesini duydukları için Evrenci olmaktadırlar. Ne var ki, gökteki yıldızları yakalamak için Evrenci adını almak yeterli değildir, hele evrende yıldızlararası boşluklar yıldızlardan daha büyük bir yer kaplarken. Ama dikkat! Dünya görüşlerindeki ve sanatsal çalışmalarındaki boşlukları yıldızlararası uzayın ince maddesiyle doldurma eğilimleri, evrencileri, şu maddelerin en incesine, Kutsal

Ruh'a götürmesin! Şiirsel ölülerimizin birçoğu orda huzur içinde yatıyor zaten!

Aralarında delikanlılıktan henüz çıkmamış olan gençlerin sayısı bir hayli kabarık olduğu için, proleter şairlerin önündeki tuzaklar daha da tehlikeli görünmektedir. Onların çoğunluğunu şiire yönelten, Devrim'in zaferi olmuştur. Onlar şiire henüz bir oluşumdan geçemeden, fırtına ve kasırgayla, kendiliğindenliğin kanatları üzerinde taşınarak gelmişlerdir. Ama bu ilkel sarhoşluk, onlar kadar burjuva yazarlarını da etkilemiştir ki sonradan gizemci, gerici ve her çeşitten başağrısıyla ödemişlerdir bunu. Gerçek güçlükler ve sınavlar, Devrim'in temposu yavaşladığı, hedefler daha bulanıklaştığı, artık akıntının yönüne doğru yüzme ve yutulan suları esinli kabarcıklar halinde havaya üfleme olanağı kalmadığı anda, insanın çevresine bakınması, kendini bir sipere çekmesi ve bir durum yargılamasına gitmesi gerektiği anda başlamıştır. İşte o zaman doğrudan doğruya evrene açılma isteği başgöstermiştir! Ya yeryüzü? Gizemciler'de olduğu gibi bunlarda da yeryüzü sadece evrene doğru bir sıçrama tahtası görevini yapabilecektir...

Dönemimizin devrimci şairlerinin iyice yoğrulmaları gerekmektedir; ve burda ruhsal pekişme heryerde olduğundan daha çok bağlıdır düşünsel pekişmeye. Burda gereken dengeli, esnek, gerçeklerle ve sanatsal bir dünya duygusuyla beslenen etkin bir dünya görüşüdür. İçinde bulunduğumuz zaman kesitini sadece bir gazeteci gibi değil, ama gerçekten derinliğine anlamak ve algılamak için, insanlığın geçmişini, hayatını, çalışmasını, mücadelelerini, umutlarını, yenilgilerini ve kazandığı başarıları bilmemiz gerekir. Astronomi ve kozmogoni, güzel şeylerdir! Ama herşeyden önce insanın tarihini ve bugünkü hayatın yasalarını, somut gerçeklerini, özgün görünümünü ve kişiselliğini tanımamız gerekir.

Çok gariptir, soyut proleter şiiri formülleri üretenler, devrimci Rusya'nın şairi sıfatına herkesten çok hak kazanmış bir şairi görmezden gelmekte, ıska geçmektedirler. Onun eğilimlerini ya da toplumsal temellerini tanımlamak için çapraşık eleştiri yöntemleri gerekli değildir. Demyan (*) orda durmaktadır işte, yekpare! O Devrim'e yaklaşıp ona eğilmeye tenezzül eden, onu kabul eden bir şair değildir; ellahı şiir olan bir Bolşeviktir sadece. Demyan'ın benzersiz gücü de burdan gelmektedir. Onun için Devrim, bir yaratış malzemesi değil, onu bulunduğu göreve atayan en yüksek otoritedir. Demyan'ın yapıtı, her türlü sanat gibi sadece «son çözümlemede» değil, öznel olarak, şairin bilincinde de bir toplumsal hizmettir. Ve bu, Demyan'ın tarihsel hizmetinin ilk gününden beri böyle olmuştur. Parti'de büyümüş, onun çeşitli gelişme evrelerinin içinden geçmiş, günü gününe sınıfıyla birlikte düşünmeyi ve duymayı, ve bu düşünceler ve duygular dünyasını kimi zaman masalların kurnazlığıyla, kimi zaman şarkıların hüznü ve gözükara cesaretiyle, kimi zaman öfkeyle, kimi zaman da bir duygusal davetle, şiir dilinin yoğunlaşmış dili içinde yeniden üretmeyi öğrenmiştir. Öfkesinde ve düşmanlığında, hiçbir zaman aşırı bir heveskârlık, bir yapmacıklık yoktur. Diş biledği zaman, dünyanın en devrimci Parti'sinin yerini bulan düşmanlığıyla diş biler. Yapıtları arasında büyük ve kusursuz bir ustalığın gücünü belli eden şeyler vardır, ama ikinci sınıf günlük gazetecilik düzeyini aşmayanları da vardır. Demyan sadece Apollo'nun onu kutsal özveriye çağırdığı ender anlarda değil, ama hergün, günün ve... Parti Merkez Komitesi'nin isterlerine göre de ürün vermektedir. Bununla birlikte, yapıtları bütünüyle göz önüne alındığı zaman, yeni ve kendi türünde tek olan bir olguyu ortaya koyarlar. Çeşitli akımlara bağlı küçük şairler Demyan'a burun kıvırıp onu sadece bir gazete tefrika yazarı (hah!) diye hor göreceklerine,

(*) Demyan Biedniy (1883-1945); Yoksul bir köylünün oğlu olan Demyan Biedniy 1912 yılında Bolşevik Partisine üye olmuş ve şiirlerinin birçoğu Parti dergilerinde çıkmıştır.

belleklerini şöyle bir yoklayıp onun gibi dizeleriyle milyonları, işçi, köylü ve Kızıiordu milyonlarını, çağların en büyüğünde bu kadar dolaysız ve bu kadar etkin bir biçimde etkilemiş bir başka şair daha bulsunlar, bulabiliyorlarsa!

Demyan yeni biçimler aramıyor. Hattâ, eski katılaşmış biçimleri kullandığını da açıkça belirtiyor. Ama bu biçimler, Bolşevist düşüncelerin aktarılması için eşsiz bir cihaz olarak yeni bir hayat kazanıyor onun şiirlerinde, yeniden doğuyor. Demyan Biedniy yeni bir okul yaratmadı ve yaratmayacaktır. Demyan'ın kendisi, Rus Komünist Partisi adındaki okul tarafından, bir daha geri gelmeyecek olan bir çağın gereksinmeleri için yaratılmıştır. Metafizik bir proleter kültürü kavramından sıyrılıp da olaya proletaryanın ne okuduğu, ne aradığı, onu sürükleyenin, düşündürenin neler olduğu, neyin onu eyleme ittiği, nelerin onun kültür düzeyini yükselttiği ve böylece yeni bir sanatın dayanacağı temeli hazırladığı açısından bakabildiğimizde, Demyan Biednly'in yapıtının da proleter ve halk edebiyatı olduğu, yani uyanmış bir halkın şiddetle gereksindiği bir edebiyat olduğu görülecektir. Eğer bu «gerçek» şiir değilse, ondan da fazla birşeydir.

Tarihte yeni bir kişilik sayılamayacak olan Ferdinand Lassalle bir vakitler Londra'daki Marx ve Engels'e şöyle yazmıştı: «**Yapabileceklerimin** sadece bir parçasını bile gerçekleştirmek için, **bildiğimi** nasıl seve seve yazılmadan bırakırdım, bir bilseniz...» Bu anlayış içinde herhalde Demyan da kendi kendine şunları söylemiş olmalıdır: «Eski biçimlerle ama Devrim **için** yazabileyim diye, Devrim **hakkında** yeni ve daha karmaşık biçimlerde yazmayı seve seve bırakıyorum.»

Yedinci Bölüm

PARTİ'NİN SANAT POLİTİKASI

Edebiyat alanında kimi Marksistler, tek tek ya da grup olarak Fütürist'iere, «Serapiyon Kardeşliği»ne, İmgeciler'e ve genel olarak bütün yol arkadaşlarına karşı küstah ve saldırgan bir tutum takınmakta. Özellikle Pilnyak'a veryansın etmek moda oldu: Fütüristler bile ayak uydurdular buna. Pilnyak'ın kimi tuhaflıklarıyla tedirgin edici olduğu tartışmasız doğrudur: büyük sorunlar karşısındaki hafifliği, aşırı gösterişçiliği, aşırı ve yüzeysel İrizmi... Ama Pilnyak, Devrim'i taşradaki köylünün açısından kusursuz bir biçimde göstermiştir. Pilnyak'ın sa-

yesinde Meşçoniki trenini (1) bir daha unutmayacak şekilde görmüşüzdür ve bütün bunlar şimdi her zamankinden çok daha açık ve elle tutulur bir şekilde önümüzde durmaktadır. Ya Vsevolod İvanov? Bütün kuruluş zayıflıklarına, üslup karışıklıklarına ve hatta özentilerine rağmen onun «Gerillalar»ını, «Zırhlı Tren»ini, «Mavi Kumlar»ını okuduktan sonra Rusya'yı yeniden keşfetmedik mi, genişliğini, etnik çeşitliğini, geriliğini ve zenginliğini daha iyi duymadık mı? Bu dolaysız imgesel bilginin yerini, her gün aynı üçyüz kelimeyi yerlerini değiştirerek kullanan gazete makalelerinin, tekdüze hece şarkılarının ya da Fütürist abartmalarının alabileceği gerçekten düşünülebilir mi? Pilnyak'ı ve Vsevolod İvanov'u hayatımızdan çıkardığımızı düşünelim bir - mutlaka daha yoksullaşmış oluruz o zaman. Yol arkadaşlarına karşı haçlı seferleri düzenleyenler - perspektiflere ve orantılara yeterince dikkat etmeyen bir sefer bu - «Krasnaya Nov»un (2) yönetmen ve «Krug» yayınevi yöneticisi Voronski yoldaşı da hedeflerinden biri olarak seçtiler. Bizce Voronski yoldaş parti adına önemli bir kültürel ve edebi çalışma yürütmektedir ve gerçekten de, tepelerde bir yerden bir makalecikle Komünist sanat için kararnameler yayımlamak, bu sanatın eziyetli hazırlanışına katılmaktan epeyce kolaydır!

Biçim sorununda ise, aşırı hevesli eleştirmecilerimiz, bir zamanlar (1908 yılında) «Raspad» derlemesinde tutulmuş olan çizgiyi hâlâ sürdürmektedirler. Ne var ki, ta-

---

(1) Yük ve hayvan taşıyan katar.

(2) Kızıl Toprak; 1921'de kurulan ve savaşın başlangıcında yayımını durduran edebiyat dergisi. 1923'te Troçki'nin «Edebiyat ve Devrim»ini yayıma bu dergi hazırlamıştır. Kuruluşundan itibaren, yazar portreleri yapmakla tanınan A. Voronski gibi yetenekli bir eleştirmen tarafından yönetildi. Voronski 1927'de «İdeolojik sapma« gerekçesiyle dergiden çıkarıldı. 1932'de «Krasnaya Nov» Komünist Partisi Merkez Komitesi tarafından kurulan Yazarlar Birliği'nin eline geçti.

ninsel durumlardaki değişikliğin ve o zamandan beri meydana gelen güçler ilişkisi değişmelerinin anlaşılması ve bir dökümünün yapılması zorunludur. O sırada biz yeraltına itilmiştik ve çalışmalarımızı gizli yapıyorduk. Devrim geriliyor ve bir yandan Stolipin'in, bir yandan da anarşistlerin ve gizemcilerin karşı devrimi her alanda ilerliyordu. Parti'nin içinde de aydınlar hiçbir orantıya sığmayacak kadar büyük bir role sahiptiler; değişik politik kanatlara bağlı aydın grupları da birbirlerini etkiliyordu. Bu koşullar altında kendi ideolojimizi, düşünüş tarzımızı korumak için, 1905'den sonra başgösteren reaksiyon'un edebiyat alanındaki yansımalarına karşı şiddetle direnmek zorundaydık.

Bugünse bambaşka bir süreç yer almaktadır; tam ters doğrultuda bir süreçtir bu. Son çözümlemede, aydınların yaratıcı çalışmasını belirleyen ve yönetici sınıfın lehine işleyen toplumsal çekim (cazibe) yasası, şimdi bizim lehimize dönmüş bulunmaktadır. Sanat karşısındaki politikayı belirlerken bu gerçeğin göz önünde tutulması gerekir.

Devrimci sanatın yalnızca işçiler tarafından yaratılabileceği, gerçeğe uygun değildir. Çünkü söz konusu olan bir işçi devrimidir ve sırf bu nedenle bu devrim-daha önce söylediklerimizi yinelersek- işçi sınıfının enerjisinin çok azını sanata ayırabilir. Fransız devrimini dolaylı ya da dolaysız olarak yansıtan en büyük yapıtlar Fransız sanatçıları tarafından değil, Alman, İngiliz ya da başka ülke sanatçıları tarafından yaratılmıştı. Fransız burjuvazisi doğrudan doğruya Devrim'i yürütmekle uğraşmaktaydı ve Devrim'e kendi damgasını vurabilmek için de, gücünü başka bir alanda harcayamıyordu. Bu, politik kültürü olmakla birlikte sanatsal kültüre sahip olmayan proletarya için daha da geçerlidir. Entelicensiya, biçim alanındaki üstünlüklerinden ayrı olarak, Ekim Devrimine şu veya bu ölçüde bir düşmanlığın ya da dostluğun izini taşıyan edilgin bir politik tavra sahip olmak gibi bahtsız

bir ayrıcalığı da elinde tutmaktadır. Öyleyse, proletarya doğrudan doğruya Devrimle ilgilenirken bu edilgin düşünceli entelicensiya'nın do Devrim'in daha iyi bir sanatsal görüntüsünü - bu görüntü biraz çarpıtılmış da olsa - vermesi şaşırtıcı değildir. Yol arkadaşlarının politik sınırlarını, istikrarsızlıklarını ve güvenilmezliklerini çok iyi biliyoruz. Ama «Çıplak Yıl»ıyla birlikte Pilnyak'ı, Vsevolod İvanov, Tikhanov ve Polonskaya ile birlikte «Serapiyon Kardeşliği»ni kaldırırsak, Mayakovski'yi ve Yessenin'i yok edersek, gelecekte doğması beklenen bir proleter edebiyatının birkaç ödenmemiş senedinden başka ne kalacaktır elimizde? Özellikle, yol arkadaşları arasında sayılamayacak olan ve, umarız, devrimci edebiyatın dışına atılamayacak olan Demyan Biedniy, «Kuznitsa» manifestosundaki tanım çerçevesinde proleter sanata dahil edilemeyeceğine göre, ne kalacaktır geriye?

Bu, Parti'nin kendi doğasına hayli aykırı olarak, sanat alanında salt ekletik bir tutuma sahip olduğu anlamına mı gelir? İlk bakışta çok inandırıcı gelen bu çıkarsama, aslında son derece çocukçadır. Marksist yöntem, yeni sanatın gelişme olanaklarını tahmin etme, kaynaklarını ortaya çıkarma ve doğrultunun eleştirel bir şekilde aydınlatılmasıyla en ilerici yönsemelere yardım etme olanağını verir, ama bundan fazlasını yapamaz. Sanat kendi yolunu, kendi yöntemleriyle yine kendisi açmalıdır. Sanatın yöntemleri Marksizmin yöntemleriyle aynı değildir. Parti, proletaryayı yönetir ama tarihin tarihsel süreçlerini yönetmez. Partinin doğrudan doğruya ve zorlayarak, kararlarla yönettiği alanlar vardır. Sadece işbirliği yaptığı ve cesaretlendirdiği alanlar vardır. Nihayet, yalnız kendine yön verdiği alanlar vardır. Sanat, partinin komut vermeye çağrıldığı bir alan değildir. Parti, koruyabilir, yardım edebilir ve etmelidir, ama yalnızca dolaylı olarak yönlendirir onu. Devrim'e içtenlikle yaklaşmaya çalışan değişik sanatçı gruplarına, güveninin sınırlı kredisini verebilir ve vermelidir; böylece Devrim'in sanatsal yansımasına da destek olacaktır. Ama ne olursa olsun,

başka edebiyat gruplarıyla yarışan ve mücadele eden bir edebiyat grubu durumuna girmeyecektir Parti.

Parti, işçi sınıfının tarihsel çıkarlarını bir bütün olarak savunur. Yeni bir kültürün ve yeni bir sanatın temelini adım adım hazırladığı için de, edebi yol arkadaşlarını işçi sınıfı yazarlarının rakipleri olarak değil, büyük yeniden kuruluş çalışmasında işçi sınıfının gerçek ya da gizil yardımcıları olarak görür. Parti, bir geçiş dönemindeki edebiyat gruplarının epizodik niteliğini bilir ve onları, tek tek yazarların sınıf kimlikleriyle değil de Sosyalist kültürün hazırlanmasında tuttukları ve tutabilecekleri yer açısından değerlendirir. Eğer belli bir grubun kapladığı yeri bugün belirlemek olanaksızsa, Parti sabırla ve anlayışla bekleyecektir. Tek tek eleştirmenler ya da okurlar, önceden şu ya da bu topluluğa sempati besleyebilirler. Ama Parti, bir bütün olarak, işçi sınıfının tarihsel çıkarlarını savunur ve bu yüzden daha nesnel ve bilgece davranmak zorundadır. Partl'nin dikkati iki yanlı olmalıdır. Parti, sırf işçiler oraya yazı gönderiyor diye Kuznitsa'ya onay mührünü basmaya yanaşmamıştır ama, entelicensiya'nın içinden de gelse, peşin olarak hiçbir edebiyat grubunu da kendinden itmez; tabii bu grup Devrim'e yaklaşmaya çalıştığı ve onun bağlarından birini (bir bağ zayıf bir noktadır her zaman), kentle köy arasındaki, Parti üyesiyle Parti dışı insanlar arasındaki, aydınlarla işçiler arasındaki bağlardan birini güçlendirmeye çaba gösterdiği sürece.

Ama böylesi bir politika, Parti'nin sanat cephesinde korunaksız, güvensiz kalacağı anlamına gelmez mi? Bunu ileri sürmek, büyük bir abartma olur. Parti, politik ölçütleri kılavuz edinir ve sanattaki açıkca zehirleyici ve parçalayıcı eğilimleri kendinden uzaklaştırır, kovar. Bununla birlikte, Parti'nin sanat cephesinde, politika cephesinde olduğundan daha korunmasız olduğu doğrudur. Ama bu, bilim için de böyle değil midir? Katıksız bir proleter biliminin metafizikçilerinin, izafiyet teorisi üstüne söyleyecek neleri vardır? Bu teori, maddecilikle bağda-

şabilir mi, bağdaşamaz mı? Bu sorunla ilgili kesin karar verilmiş midir? Nerde, ne zaman ve kim tarafından? Pavlov'un fizyoloji alanındaki çalışmalarının bütünüyle maddeci bir doğrultuda olduğu, herkes için, hatta konuya yeni girenler için de apaçıktır. Peki ama, ya Freud'un psikanaliz teorisi üstüne ne diyeceğiz? Sözgelimi, Yoldaş Karl Radek'in (ve benim) düşündüğü gibi maddecilikle bağdaşabilir mi bu, yoksa ona taban tabana zıt mıdır? Benzer sorular, atomun yapısıyla ilgili yeni teoriler için de geçerlidir? Bütün bu genelleştirmeleri yöntemsel olarak kavrayacak ve onları diyalektik maddeci dünya görüşünün içine yerleştirecek bir bilgin çıksaydı iyi olurdu. Böylece, aynı zamanda yeni teorileri sınayabilir ve diyalektik yöntemi derinleştirebilirdi. Ama korkarım bu çalışma (ki bir gazete ya da dergi makalesi değil, tıpkı «Türlerin Kökeni» ya da «Kapital» gibi bilimsel ve felsefi bir dönüm noktası olacaktır) ne bugün ne de yarın ortaya çıkarılabilecektir; ya da daha doğrusu, böyle çağaçan bir kitap bugün yaratılsa bile, proletaryanın silahlarını duvara astığı vakte kadar sayfalarının açılmama tehlikesini taşıyacaktır.

Ama kültürün yaygınlaştırılması çalışmasının, yani bir proleter-öncesi kültürün alfabesini edinme çalışmasının da eleştiriye, ayıklamaya ve bir sınıf ölçütüne gereksinmesi yok mudur. Elbette. Ama bu ölçüt politiktir, soyut bir kültürel ölçüt değil. Politik ölçütle kültürel ölçüt, ancak geniş bir anlamda Devrim'in yeni bir kültürün önkoşullarını hazırlaması anlamında çakışırlar birbirleriyle. Ama bu da, böyle bir çakışmanın her zaman kesin olarak sağlandığı anlamına gelmez. Eğer Devrim'in zorunlu gördüğü yerlerde köprü ya da anıtları yıktırmaya hakkı varsa, biçim alanındaki başarısı ne kadar önemli olursa olsun, devrimci ortamı parçalama ya da Devrim'in iç güçleri olan işçi sınıfını, köylüleri ve aydınları birbirine düşürme tehlikesini getiren her sanat akımına el koymaya daha da fazla hakkı vardır. Açıkçası, ölçütümüz politik, zorlayıcı ve hoşgörüsüzdür. Ama işte bu yüzden de,

bu ölçütün işlerlik alanının sınırlarını kesin çizgileriyle ve açıkça belirlemek gerekmektedir. Ne demek istediğimi daha iyi açıklamak için şunu söyleyeceğim: dikkatli bir devrimci sansürle birlikte, sanat alanında esnek, geniş, küçük partizanca düşmanlıklardan uzak bir politikamız olmalıdır.

Parti'nin sanat alanında bile bir tek gün «bırakınız yapsın» ve «bırakınız geçsin» liberal ilkesini izleyemeyeceği, sanırım çok açık olmalıdır. Sorun sadece müdahalenin nerde başlayacağı ve sınırlarının ne olacağıdır, Parti'nin hangi durumlarda ve neyi seçmesi gerektiğidir. Ve bu, «LEF» teorisyenlerinin, proleter edebiyat ve eleştirisinin müjdecilerinin neşeyle düşündükleri kadar basit bir sorun da değildir.

İşçi sınıfının hedefleri, sorunları ve yöntemleri, ekonomide, sanat alanında olduğundan çok daha somut, daha belirli ve teorik olarak daha iyi formüllendirilmiştir. Yine de, Parti kısa süreli bir ekonomik merkezileştirme çabasından sonra, değişik ve hatta birbirleriyle mücadele eden ekonomi biçimlerinin yanyana varolduğunu teslim etmek zorunda kalmıştır. Bugün Sovyet Rusya'da tröstler halinde örgütlenmiş Devlet sanayileri vardır, bölgesel nitelikte işletmeler vardır, kiraya verilmiş işletmelerimiz vardır, ayrıcalık tanınmış girişimler, özel girişimler, kooperatifler, bireysel köylü çiftlikleri, «kustari» ya da el sanatları, kollektif işletmeler, vb. vardır. Devletin temel politikası, merkezileşmiş bir Sosyalist ekonomiye doğru yönelmiştir. Ama bu genel eğilim, belli bir dönem için bir köy ve el sanatları ekonomisini de en geniş ölçüde desteklemeyi içermektedir. Bu olmadan, büyük ölçekli Sosyalist sanayie yönelen doğrultu, hayata yabancı bir soyutlama haline gelir.

Bizim Cumhuriyetimiz, Komünist Partisinin yönetimi altında işçilerin, köylülerin ve küçük burjuva aydınların birliğidir. Teknolojinin ve kültürün gelişmesiyle birlikte, bu toplumsal bileşim bir dizi uğraktan geçerek Komünist toplumu yaratacaktır. Açıktır ki, köylülük ve entelicenel-

ya, Komünizme işçilerle aynı yoldan gelmeyecektir. Bu yolların sanatta yansımasını bulması da kaçınılmazdır. Kayıtsız şartsız proletaryanın hareketine katılmayan aydınlar (ki bunlar entelicensiya'nın ezici bir çoğunluğunu meydana getirmektedir), burjuva desteğinin yokluğundan ya da daha doğrusu son derece zayıf oluşundan ötürü köylülükte destek aramaktadır. Şimdilik bu süreç salt hazırlayıcı ve simgesel bir nitelik taşımakta ve Devrim'in köylü öğelerinin idealleştirilmesinde anlatımını bulmaktadır. Bu kendine özgü yeni-Narodniklik bütün yol arkadaşlarında görülebilir. Daha ilerde, köylerde okul ve okur-yazar sayısının artmasıyla, bu sanatla köylüler arasındaki bağ daha organik bir nitelik kazanabilecektir. Aynı zamanda, köylülük de kendi yaratıcı aydınlarını yetiştirecektir. Ekonomide, politikada, sanatta köylü bakış açısı, proletaryanınkinden daha ilkel, daha sınırlı, daha bencildir. Ama bu köylü bakış tarzı bir gerçektir ve daha uzun bir süre de yaşayacaktır ve bu yüzden çok ciddiye alınmalıdır. Eğer hayata köylünün, çoğu zaman da aydının ve köylünün açısından bakan bir sanatçı, işçilerin ve köylülerin birliğinin zorunlu ve hayati olduğu düşüncesini benimsemişse, ötekı zorunlu koşulların da yerine getirilmesiyle, ortaya koyacağı sanatsal verim tarihsel bakımdan ilerici bir nitelik taşıyacaktır. Böyle bir sanatın etkisiyle, köyle kent arasındaki gerekli tarihsel işbirliği güçlenecektir. Köylülüğün Sosyalizme doğru yürüyüşü, zengin, çok yönlü ve çok renkli bir olaydır. Bu olaydan doğrudan doğruya etkilenen sanat yapıtlarının sanat tarihine değerli sayfalar ekleyeceğini düşünmekte de çok haklıyızdır. Buna karşılık, organik, binyıllık, bölünmez ve «ulusal» köyü, çalkantılı, fırıldak gibi dönen kentin karşısına diken bütün anlayışlar tarihsel olarak gericidir; böyle bir anlayışın ürünü olan sanat yapıtı da proletaryaya düşman, ilerlemeyle bağdaşmaz ve yokolmaya mahkumdur. Böyle bir sanatın, biçimsel yönden de, yinelemelerden ve anılardan fazlasını veremeyeceği ileri sürülebilir.

Klüev, İmgeciler, «Serapiyon Kardeşliği», Pilnyak ve Fütüristlerden de Khlebnikov, Kruçyonikh ve Kamenski gibi şairler, bir köylü temele dayanmaktadırlar. Kimilerinde az çok bilinçlidir bu; kimilerinde organik bir nitelik gösterir; bir kısmında ise, köylü diline aktarılmış bir burjuvalıktır, aslında söz konusu olan. Proletaryaya karşı en az belirsiz, hatta en açık tutum Fütürlstlerinkidir. «Serapiyon Kardeşliği», İmgeciler, Pilnyak, kimi noktalarda proletaryaya karşı muhalefete saparlar; hiç değilse yakın geçmişe kadar böyleydi bu. Savaş zamanı köylülerden zorla tahıl alındığı zaman, onların zihniyetini iyice çarpıtılmış bir biçimde yansıttı bütün bu gruplar. Bu, aydınların açlıktan köylere kaçtıkları ve orda bir sığınak aradıkları ve böylelikle köy izlenimlerini biriktirdikleri bir dönemdi. Aydınlar, sanatlarında bir hayli bulanık, ikizanlamlı bir bilançosunu verdiler bu yılların. Ama bu bilanço, Kronstadt ayaklanmasıyla sona eren dönemde yapılıyordu. Bugünse, köylünün görüşlerinde dikkate değer bir değişiklik meydana gelmiştir. Bu değişiklik aydınlar üzerinde de izlerini bırakmıştır ve köylünün şarkısını söyleyen yol arkadaşları üzerinde de etkisini gösterebilir ve gerçekte göstermelidir de. Bu etki daha şimdiden, bir ölçüye kadar, belli etmiştir kendini. Bu gruplar, yeni toplumsal dürtülerin baskısıyla iç mücadeleler, bölünmeler ve yeniden örgütlenmeler geçireceklerdir. Bütün bunları son derece dikkatle ve eleştirel bir tarzda izlemek gerekir. İdeolojik hegemonya iddiasında bulunan ve bunu da, umarız, sebepsiz yere yapmayan bir Parti'nin bu tür sorunları ucuzundan cevaplarla atlatmaya hakkı yoktur.

Ama, yeterince geniş bir kapsamı olan katıksız bir proleter sanatı, köylülerin Sosyalizme doğru yürüyüşünü aydınlığa kavuşturup besleyemez mi? Elbette besleyebilir, tıpkı bir Devlet elektrik santralının enerjisiyle bir köylü kulübesini, bir ahırı, bir değirmeni aydınlatabileceği gibi. Bunun için bir elektrik santralının ve onun köylerle bağlantısını sağlayacak hatların bulunması yeterlidir. Bu arada, böylesi şartlarda sanayi ile tarım arasında bir ce-

lişki tehlikesi de yoktur. Ama bugün bu hatlar bulunmamaktadır. Hatta elektrik santrali bile hâlâ kurulamamıştır. Proleter sanatı yoktur. İşçi sınıfı şairlerini ve Fütürist-Komünistleri içinde barındıran proleter sanatının, kentin ve köyün sanatsal isteklerini doyurma olanakları, diyelim, Sovyet sanayiinin evrensel ekonominin sorunlarını çözme olanağı kadardır.

Ama köylülüğü bir yana bıraksak bile - köylülük bir yana bırakılabilir mi - Sovyet toplumunun temel sınıfı olan proletarya açısından da, meseleler «Lef»in sayfalarında göründüğü kadar basit değildir. Fütüristler eski bireyci edebiyatı, sadece biçim yönünden eskimiş olduğu için değil, aynı zamanda proletaryanın ortaklaşmacı (kollektivist) yapısına aykırı olduğu için de kaldırıp atmayı önerdiklerinde, bireycilikle ortaklaşmacılık arasındaki çelişkinin diyalektik niteliğini yeterince anlamadıklarını açığa vurmaktadırlar. Soyut doğrular yoktur. Bireyciliğin de değişik türleri vardır. Aşırı bireycilik yüzünden Devrim öncesi aydınların bir kesimi gizemciliğe koşarken bir başka kesimi de Fütürizmin kaotik çizgisi üzerinde ilerledi ve Devrim'e yakalanarak - bunda onur payı kendilerine aittir - proletaryaya yaklaştı. Ama bireycilikten usanan bu sanatçılar, bu duygularını proletaryaya da taşıdıkları zaman, ben-merkezciliklerinin, yani aşırı bireyciliklerinin bağışlanır bir yanı olamaz. Bütün şanssızlık, ortalama proleterde bu niteliğin, yani bireyciliğin gelişmemiş olmasıdır zaten. Proleter bireyselliği, kitle içinde yeterince biçimlenip farklılaşamamıştır. Bugün eşiğinde bulunduğumuz kültürel yükselişin en değerli katkısı da, bireyselliğin nesnel niteliğinin ve öznel bilincinin yükseltilmesi olacaktır. Burjuva edebiyatının, sınıf dayanışması içinde bir çatlak yaratabileceğini düşünmek, safdillik olur. Shakespeare'ın, Goethe'nin, Puşkin'in ya da Dostoyevski'nin işçiye vereceği şey, insan kişiliği, tutkuları, duyguları üstüne daha karmaşık ve çok yönlü bir görüş, insanın ruhsal güçlerinin, bilinçaltının, vb. daha derin bir algılanışı olacaktır. Son çözümlemede, işçi daha zenginleşecektir.

Başlangıçta Gorki, serseri'nin bireyci romantizmiyle doluydu. Yine de 1905'in hemen öncesinde proletaryada bir ilkbahar devrimciliğini besleyebildi, çünkü bireyselliğinin uyanmasına yardım ettiği sınıf, bir kez bireyselliği ortaya çıktıktan sonra başka uyanan bireyselliklerle bağlantı arayan bir sınıftı. Proletarya sanatsal besin ve eğitime gereksinmektedir, ama bu, proletaryanın, geçmiş ve gelecek sanatçıların kendi modellerine ve kendi imgelerine uygun olarak istedikleri gibi yoğurabilecekleri bir çamur olduğu demek değildir.

Proletarya, ruhsal ve dolayısıyla sanatsal yönden çok duyarlı olmakla birlikte, estetik bir eğitimden geçmemiştir. Proletaryanın, burjuva aydınlarının büyük yıkımdan önce bıraktıkları yerden öylece başlayabileceğini düşünmek de pek mantıklı bir davranış olmaz. Nasıl bir birey, cenin halinden başlayarak gelişiminde türünün ve kısmen de tüm hayvanlar aleminin tarihini - biyolojik tarihini - yeniden yaşıyorsa, tarih sahnesine yeni çıkmakta olan yeni bir sınıf da, bir dereceye kadar, sanat kültürünün bütün evrelerinden geçmelidir. Proletarya, eski kültürün öğelerini özümlemeden ve sindirmeden, yeni bir kültürün kuruluşuna başlayamaz. Ama bu proletaryanın sanatın bütün tarihinin içinden adım adım, sistemli ve ağır ağır geçmesi gerektiği demek değildir. Biyolojik bireye değil, bir toplumsal sınıfa ilişkin olduğu sürece, bu özümleme ve dönüştürme süreci, daha özgür ve daha bilinçli bir nitelik taşıyacaktır. Ama yeni bir sınıf, geçmişin en önemli dönüm noktalarını dikkate almadan da ilerleyemez.

Toplumsal temeli Devrim tarafından bütünüyle ortadan kaldırılan ve bu bakımdan tarihte benzersiz olan eski sanatın sol kanadı, sanatsal kültürde sürekliliğin korunması için yaptığı mücadelede, proletaryada, hiç değilse proletaryanın çevresinde oluşan yeni toplumsal ortamda destek aramak zorunda kalmaktadır. Buna karşılık proletarya da, egemen sınıf olma durumundan yararlanarak genel olarak sanatla ilişki kurmaya girişmekte ve böylece sanata daha önce görülmemiş genişlikte bir

taban hazırlamaktadır. Bu anlamda, fabrikalardaki duvar gazetelerinin geleceğin yeni edebiyatı için, çok uzak ama çok da zorunlu bir temel yarattığı doğrudur. Ama herhalde hiç kimse çıkıp, «Geriye kalan ne varsa karalayalım, proletarya bu duvar gazetelerinden bağımsız bir sanat işçiliğine yükselinceye kadar bunun dışında ne varsa bir yana atalım» demeyecektir. Proletaryanın kendisi de bir yaratıcı gelenek sürekliliğine gereksinmektedir. Proletarya, şimdilik bu sürekliliği doğrudan doğruya değil, dolaylı olarak proletaryaya yaklaşan ve onun kanatları altında ısınmak isteyen yaratıcı burjuva aydınları aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Proletarya bu aydınların bir kısmını hoş görmekte, bir başka kısmını desteklemekte, bir üçüncü bölüğü yarı yarıya benimsemekte, dördüncüsünü de tümüyle kendine ait kılmaktadır. Komünist Partisinin sanata ilişkin politikası bu sürecin karmaşıklığıyla, içsel çok yönlülüğüyle belirlenir. Bu politikayı tek bir formüle indirgemek mümkün değildir. Gerekli de değildir.

Sekizinci Bölüm

DEVRİMCİ SANAT VE SOSYALİST SANAT

Devrimin sanatından sözedilirken, gerçekte iki tür sanat düşünülür: konularıyla Devrim'i yansıtan yapıtlar ve Devrim'e konu ile bağlı olmayan ama yine de Devrim'le yüklü, Devrim'in ortaya çıkardığı bilincin havasına bürünmüş yapıtlar. Açıktır ki bunlar apayrı düzlemlerde yaşayan ya da yaşayabilen olgulardır. Aleksey Tolstoy, «Istırap Yolu» adlı kitabında Savaş ve Devrim dönemini betimler, Aleksey Tolstoy, şu sakin, barışçıl Yasnaya Polyana (1)

(1) Tolstoy'un Yasnaya-Polyana adlı malikanesinde yazdığı dönem.

okuluna bağlıdır, sadece ölçeği çok daha küçük ve alanı dardır. Ve bu okulun yöntemlerini en büyük boyutlu olaylara uyguladığı zaman da, bu sadece Yasnaya Polyana'nın bir vakitler varolduğunu ama şimdi artık böyle birşey olmadığını acımasızca anımsatmaya yetmektedir, o kadar. Oysa genç şair Tikhonov (2), Devrim'den hiç sözetmeden küçük bir bakkal dükkanını anlatırken de (Devrim üzerine yazmaktan utanıyor gibidir) bakkalın uyuşukluğunu ve bir noktaya saplanıp kalmışlığını, öyle taze ve tutkulu bir güçle vermektedir ki, bunu ancak yeni bir çağın dinamizmi içinde doğan bir şairin böyle algılayıp verebileceğini düşünürsünüz. Öyleyse, Devrim üstüne yapıtlarla devrimci sanatın yapıtları bir değilse de ortak bir noktaları vardır. Devrimin yarattığı sanatçıların, Devrim'den sözetmeyi, istemeleri kaçınılmazdır. Öte yandan, Devrim'den sözetme isteğiyle dolu olan sanat da, yaşlı Tolstoy'un bakış açısını, onun büyük bey zihniyetini ve köylü dostluğunu, çaresiz, bir kenara itecektir.

Şimdilik Devrim'in sanatı yoktur. Ama bu sanatın birtakım öğeleri, ipuçları ortadadır, ona doğru yönelişler görülmektedir ve en önemlisi de yeni kuşağı kendi modeline göre biçimlendiren ve bu sanata gittikçe daha çok gereksinen devrimci insan sahneye çıkmıştır. Böyle bir sanatın açıkça ortaya çıkması ne kadar zaman alacaktır? Bunu kestirmek güçtür çünkü bu elle tutulur ve hesaba gelir bir süreç değildir; kaldı ki çok daha somut, elle tutulur toplumsal süreçleri zamanlarken bile varsayımlara ve tahminiere dayanmak zorunda kalırız. Peki ama neden bu sanat, hiç değilse onun ilk büyük dalgası, Devrim'le doğan ve şimdi de onu sürdüren genç kuşağın sanatının anlatımı olarak hemen, çok kısa bir süre içinde ortaya çıkmasın?

Bir geçiş döneminin bütün çelişkilerini ister istemez yansıtan Devrim sanatı, henüz toplumsal temeli hazırlanmamış olan sosyalist sanatla karıştırılmamalıdır. Buna

(2) Fransız komünist şairlerinden ve «İşçi hayatı» topluluğunun eski üyelerinden Marcel Martinet'nin piyesi.

karşılık, Sosyalist sanatın bu geçiş döneminin sanatından çıkacağı da unutulmamalıdır.

Böyle bir ayrımın üzerinde inatla dururken, bize herhangi bir soyut program düşüncesinin yön verdiği de söylenemez. Engels'in, Sosyalist Devrim'i zorunluluk alanından özgürlük alanına sıçrayış olarak adlandırması boşuna değildir. Ne ki Devrim'in kendisi henüz özgürlüğün alanı değildir. Tersine, Devrim «zorunluluk» öğelerini en yüksek noktaya kadar götürür. Sosyalizm sınıflarla birlikte sınıf karşıtlıklarını da ortadan kaldıracaktır, ama Devrim sınıf mücadelesini en şiddetli noktasına ulaştırır. Devrim döneminde, sadece işçileri sömürücülere karşı mücadelelerinde bütünleştiren edebiyat, zorunlu ve ilericidir. Devrim edebiyatının bir toplumsal nefret duygusuyla renklenmesi kaçınılmazdır; dahası, proletarya diktatörlüğü döneminde yaratıcı bir tarihsel etken de olmaktadır bu. Sosyalizmde, dayanışma toplumun temeli olacaktır. Edebiyat ve sanat,bugünkünden çok farklı bir sesle, çok farklı temaları işleyecektir. Bugünün Devrim kuşağı olan bizlerin, adlarını çekinerekten andığı bütün duygular (bunlar ikiyüzlülük ve bayağılıkla o kadar yıpranmıştır ki...), sözgelimi çıkar gözetmeyen dostluk, birdenbire başlayan sevgiler, aşklar, bütün bunlar Sosyalist şiirin içinde güçlü bir yankı bulacaktır.

İyi ama, dayanışmada bir aşırılık, Nietzsche'cilerin korktuğu gibi, insanı duygusal, edilgin bir sürü hayvanı, bir güruh haline getirme tehlikesini de taşımaz mı? Hayır, sorun bu kadar basit değildir. Burjuva toplumunda pazar için rekabet niteliğini alan yarışmanın kudretli gücü Sosyalist toplumda ortadan kalkmayacak, ama, psikanaliz dilini kullanırsak, süblimasyon'a (yüceltilme, arıtılma) uğrayacak, yani daha yüksek ve daha verimli bir biçim kazanacaktır. Kişinin kanıları, tasarıları ve beğenileri için verdiği mücadele yaşayacaktır. Politik mücadelelerin ortadan kalktığı ölçüde (ve sınıfların ortadan kalktığı bir toplumda bu türden mücadeleler de zaten olmayacaktır) özgürleşmiş tutkular tekniğe ve sanatı da içeren yapıcı-

lığa doğru yöneltilecektir. O zaman sanat da daha açık, daha ergin, daha kıvamını bulmuş olacak ve her alanda hayatın ilerleyen kuruluşunun en kusursuz yöntemi haline gelecektir. Başka şeylerle ilgisi olmayan bir «güzellik» olmaktan çıkacaktır.

Bütün hayat biçimleri, toprağın ekilmesi, konut planlaması, tiyatroların inşa edilmesi, çocukların toplumsal eğitim yöntemleri, bilimsel sorunların çözülmesi, yeni üslupların yaratılması gibi bütün hayat biçimleri, herkesi derinden ilgilendirecektir. İnsanlar, yeni bir dev kanalın açılması, Sahra'da vahaların dağılımı, havanın ve iklim koşullarının düzenlenmesi, yeni bir tiyatro, kimyasal hipotezler, müzikte iki okulun tartışması ve en iyi spor sistemi gibi sorunlar üzerinde «partilere» bölüneceklerdir. Bu türden partiler, hiçbir sınıf ya da kast açgözlülüğüyle zehirlenemeyecektir. Herkes, bütünün başarısıyla, bu ortaklaşa başarıyla eşit ölçüde ilgilenecektir. Mücadele, salt ideolojik bir nitelik taşıyacak, kâr peşinde koşmayla ilgisi kalmayacak, sınıflı toplumlarda «rekabet»in ruhunu meydana getiren aldatma, ihanet, rüşvet gibi şeylerden arınmış olacaktır. Ama bu, mücadelenin zevkli, dramatik ve tutkulu olmasını engellemeyecektir. Ve Sosyalist toplumda bütün sorunlar -daha önce kendiliğinden ve otomatik olarak halledilen hayat sorunları ve özel rahibimsi kastların tekelinde bulunan sanat sorunları- bütün insanların ortak malı haline geleceği için de, toplu çıkarlar, tutkular, bireysel yarışmalar en geniş etkinlik alanını ve en sınırsız fırsat eşitliğini bulacaktır. Dolayısıyla sanat da, üslup değişmelerine ve yeni akımların yaratılmasına yol açan o toplu, asabi enerji patlamalarının ve toplu ruhsal içtepilerin eksikliğini çekmeyecektir. Estetik okullar, kendi «partilerini», yani mizaç ve beğeni derneklerini oluşturacaklardır. Gittikçe yükselen bir kültür temeli üzerinde yer alan böylesine çıkar gözetmeyen, böylesine gergin bir mücadele içinde, paha biçilmez temel özelliği sürekli yetinmezlik olan insan kişiliği, bütün darlıklarından ve tek yanlılıklarından arınarak gelişecek-

tir. Sosyalist bir toplumda insan kişiliğinin geri plana itilmesinden ya da sanatın yoksullaşmasından korkmak için bir nedeni yoktur.

⁂

Elimizdeki eski kavramların hangisiyle tanımlayabiliriz ki Devrim'in sanatını? Yoldaş Osinski, bir yerde, **gerçekçi** sanat diye adlandırmıştı onu. Burdaki düşünce doğrudur ve anlamlıdır ama yanlış anlamlardan kaçınmak için bu kavramın tanımı üzerinde anlaşmak gerekir.

Tarihimizde, sanatta en eksiksiz gerçekçilik, edebiyatın «altın çağı», yani soylular edebiyatının klasikleri ile aynı döneme raslamaktadır.

Bir yapıtın öncelikle yazarının toplumsal kanılarına göre değerlendirildiği, tezli konular dönemi, uyanan aydınların toplumsal ve politik çalışmalar için bir açılım aradığı ve eski rejime karşı «halkla» birlik kurmaya çalıştığı dönemdir.

Kendilerinden önce edebiyatta hüküm süren «gerçekçiliğe» karşı bir muhalefet olarak ortaya çıkan Dekadan okul ve Sembolizm ise, entelicensiya'nın kendini halktan ayırmaya uğraştığı ve kendi ruh hallerine ve iç deneylerine tapınmaya başladığı döneme raslamaktadır. Bu dönemde entelicensiya, kendini burjuvaziye teslim etmekle birlikte, psikolojik ve estetik yönden onun içinde erimemeye de çalışıyordu. Sembolizm, bunun için, göksel düzeni yardımına çağırmıştı.

Savaş öncesi Fütürizm de, entelicensiya'nın, bir yandan bireyciliğe bağlı kalırken bir yandan da Sembolizmin tükenişinden sıyrılmak ve maddi kültürün kişisel olmayan başarılarında kişisel bir eksen bulmak için giriştiği çabaydı.

İşte, Rus edebiyatının ana dönemleri birbirlerini izlerken kabaca böyle bir mantığa bağlı kalmışlardır. Bu eğilimlerin her biri, yapıtlarda işlenen temalar, içerikler, çevre seçimi, karakterler ve tipler, vb. üzerine damgası-

ni vuran belli bir toplumsal grubun dünya görüşünü içermektedir. Burda içerik kavramıyla kasdedilen, kelimenin alışılmış anlamıyla konu değil, yapıtın toplumsal amacıdır. Hiçbir konusu olmayan bir lirik şiir de, bir dönemi, bir sınıfı ya da onun bakış açısını bir sosyal roman kadar dile getirebilir.

Bunun arkasından biçim sorunu gelir. Belli sınırlar içinde, biçim de bütün teknolojiler gibi kendi yasalarına göre gelişir. Her yeni edebiyat okulu -eğer gelişigüzel bir toplanma değil de gerçekten bir okulsa- daha önceki bir gelişmenin, varolan söz ve renk işçiliğinin bir sonucudur ve ancak bütün bunları yeni baştan fethetmek için daha önce gerçekleştirilenlerin kıyısından uzaklaşır.

Evrim, burda da diyalektikdir. Sanattaki yeni akım, bir öncekini yadsır; neden? Belli ki eski yöntemlerin çerçevesi içinde boğulduklarını hisseden duygular ve düşünceler vardır. Ama aynı zamanda, yeni duyarlıklar, çoktan katılaşmış ve fosilleşmiş eski sanat içinde de daha geliştirildikleri takdirde kendilerine uygun bir anlatım sağlayabilecek birtakım öğeler bulurlar. İsyan bayrağı, geliştirilebilecek öğeler adına, bir bütün olarak «eski»ye karşı açılmıştır. Her edebiyat okulu geçmişinin içinde gizilgüç olarak vardır ve geçmişten şiddetle koparak gelişir. Biçim ve içerik arasındaki ilişki (içerik, sadece «konu» olarak değil, sanatsal bir dışavurum olanağı arayan duygu ve düşüncelerin yaşayan bir karmaşası olarak anlaşılmalıdır), yeni biçimin, içsel bir gereksinmenin, bütün insan psikolojisi gibi toplumsal kökleri olan bir toplu psikolojik talebin basıncıyla keşfedilmiş, açıklanmış ve geliştirilmiş olmasıyla belirlenir.

Bu bütün edebiyat akımlarında görülen bir çelişik durumu açıklamaktadır: bu eğilimler bir yandan söz işçiliğinin genel düzeyini yükselterek (ya da düşürerek) sanat tekniğine bir şeyler eklerler; bir yandan da, somut tarihsel biçimleri içinde, son çözümlemede sınıfsal bir nitelik taşıyan belirli gereksinmeleri dile getirirler. Sınıf diyoruz, ama bu birey anlamına da gelir, çünkü sınıf

birey aracılığıyla konuşur. Aynı zamanda, ulusal gereksinmeler için de geçerlidir bu, çünkü hem ulus üzerinde egemenlik kuran, hem de edebiyatı kendine hizmet ettiren sınıf, ulusun ruhunu belirleyecektir.

Sembolizmi alalım. Bundan ne anlaşılıyor? Biçim alanında bir sanatsal yaratış yöntemi olarak, gerçeği simgesel olarak dönüştürme, değiştirme sanatı mı? Yoksa, Blok, Sologub ve ötekiler tarafından temsil edilen özel bir eğilim mi? Simge'yi Rus Sembolizmi icat etmedi. Bu akım, simgeyi modernleşen Rus dilinin organizmasına daha sıkıca bağladı o kadar. Bu anlamda, yarının sanatı, izleyeceği yollar ne olursa olsun, Sembolizmin biçim alanındaki mirasını reddetmek istemeyecektir. Bununla birlikte, belli yılların Rus Sembolizmi de, çok belirli toplumsal amaçlar için kullanmıştır simgeyi. Hangi amaçlar? Simgecilikten önce gelen Dekadan okul, bütün sanat sorunlarına cinsellik, ölüm ve gerisinde, daha kesin bir deyişle de, sadece cinsellik ve ölümde bir çözüm aramıştır. Bu akımın, kendini çok kısa bir süre içinde tüketmesi kaçınılmazdı. Burdan da -tabii, biraz da toplumsal dürtülerden- kişinin gereksinmeleri, duyguları, hevesleri için daha yüksek bir onay, daha yüksek bir meşruluk bulma ve dolayısıyla bu duygu ve gereksinmeleri daha yüksek bir düzeye çıkarma ve zenginleştirme zorunluluğu doğdu. Simgeyi sadece bir sanat yöntemi değil, bir inanç simgesi haline de getiren Sembolizm, entelicensiya'ya, Gizemciliğe giden köprü gibi görünüyordu. Bir soyut biçimsel anlamda değil, ama bu somut sosyolojik anlamda, Sembolizm sadece bir sanat yöntemi değil, aynı zamanda entelicensiya'nın gerçeklikten kaçışı, başka bir dünya kurma yolu, kendine yeterli hayalcilik, içe dönüklük ve edilginlik içinde yetişmesiydi. Blok'ta modernleşmiş bir Jukovski buluruz! Üstelik «edebi çöküş» konulu eski (1908 ve sonrasının) sempozyum ve broşürlerin genellemeleri ne kadar kaba ve tek yanlı, ne kadar derme çatma olursa olsun, yine de bunlar, örneğin Yoldaş Çujak'inkilerden çok daha anlamlı

ve daha doğru teşhis ve saptamalar getirmiştir. Çulak, biçim sorununa birçok Marksist'den daha önce ve daha büyük bir dikkatle eğilmiş, ama yürürlükteki sanat okullarının da etkisiyle, bu biçimlerde entelicensiya'nın kitlelerden gittikçe uzaklaşmasını değil de, bir proleter edebiyatının gelişen aşamalarını görmüştür.

«Gerçekçilik» sözünden ne anlıyoruz, peki? Gerçekçilik, değişik dönemlerde ve değişik yöntemlerle, ayrı toplumsal grupların duygularını ve gereksinmelerini dile getirmiştir. Bu gerçekçi okulların her biri, ayrı ve toplumsal bir edebi tanımlamayı ve ayrı bir biçimsel ve edebi değerlendirmeyi gerektirir. Bunların ortak yanları nelerdir? Belirli ve açık bir dünya duygusu. Hayatı olduğu gibi duyumsamak, gerçeklikten kaçmak yerine onu sanat düzeyinde kabullenmek, hayatın somut dengeliiiğine ve hareketliliğine etkin olarak bağlanmak. Bu, hayatı olduğu gibi betimlemek de olabilir, onu idealleştirmek de; aklamak da olabilir, mahkum etmek de; fotoğrafını çekmek de olabilir, genelleştirmek ve simgeselleştirmek de. Ama ne olursa olsun, her zaman, şu üç boyutlu hayatımızla, yeterli ve paha biçilmez bir tema olarak uğraşmayı bilmektir. Bir edebiyat okulu için geçerli olabilen dar anlamda değil ama bu genel felsefi anlamda, yeni sanatın gerçekçi olacağı rahatlıkla söylenebilir. Devrim, gizemcilikle yanyana yaşayamaz. Devrim, romantizmle de geçinemez; tabii, eğer Piinyak'ın, İmgecilerin ve ötekilerin romantizm adını verdikleri şey, korktuğumuz gibi, utangaç bir tutumla kendini yeni bir ad altında kabul ettirmeye çabalayan gizemcilikten başka birşey değilse... Bunu söylemek, doktriner olma çabası değil, tartışmasız bir psikolojik olguyu ortaya koymaktır. Günümüzde, evin öteki eşyasıyla biriikte taşınan bakımlı bir ev köpeğini andıran, utangaç ve her yere taşınabilir bir gizemciliğin yaşama şansı yoktur. Bizim dönemimiz, bir balta gibi budamaktadır herşeyi. Acımasız, şiddetli ve ta derinlere kadar allak bullak olmuş hayat, şöyle demektedir şimdi: «İçinde bir tek aşk taşıyan bir sanatçım olmalı benim.

Beni, istediğin gibi, sanatın gelişmesinin yarattığı araçların hangisiyle istersen onunla ele alabilirsin, bunu sana, senin mizacına ve dehana bırakıyorum. Ama, beni gerçekte olduğum gibi anla, ilerde olacağım gibi al ve bir de, benden başka kimse olmasın.»

Bu, bir hayat felsefesi olarak gerçekçi bir tekçilik (monizm) demektir, yoksa, edebiyat okullarının geleneksel cephaneleğinde bulunan türden bir «gerçekçilik» değil. Öyle ki, yeni sanatçı hayatı yakalayabilmek için, yeni yöntemler kadar geçmişte oluşturulan bütün yöntem ve işlemlere gereksinme duyacaktır. Ve bu da, sanatsal eklektisizm olmayacaktır, çünkü sanatın birliği etkin bir dünya duygusuyla yaratılmaktadır.

***

1918 ve 1919 yıllarında, cephede, önünde süvari birliği, gerisinde ise aktörleri, aktrisleri, sahne dekorlarını ve malzemelerini taşıyan vagonların bulunduğu tümenlere raslanabiliyordu. Sanatın yeri, genel olarak da tarihsel ilerlemenin artçısının içindedir. Cephelerdeki apansız değişiklikler yüzünden, aktörleri ve dekorları taşıyan vagonlar sık sık güç bir duruma düşüyor ve nereye gideceklerini şaşırıyorlardı. Kimi zaman da Beyazların eline düşüyorlardı. Bugün de, tarihsel cephedeki şiddetli değişikliğin içinde sıkışıp kalmış sanatın durumu bundan daha kolay değildir.

Özellikle tiyatro güç bir durumdadır, çünkü nerelere gideceğini ve neyi «göstereceğini» kesinlikle bilememektedir. Ve belki de sanatların en tutucusu olan tiyatronun, en radikal teorisyenlere sahip olması da çok dikkate değer bir durumdur. Sovyet Cumhuriyetleri Birliği'nde en devrimci grupların tiyatro eleştirmenleri sınıfı içinde olduğunu herkes bilmektedir. Batı'da ya da Doğu'da bir devrimin ilk işaretinde, bunları özel bir «Levtretsl» (sol tiyatro eleştirmenleri) taburunda toparlamak yararlı olacaktır. Tiyatrolarımız «Madam Angot'nun Kızı»nı, «Tarel-

kin'in Ölümü»nü, «Turandot»u, «Aldatılmış Koca»yı sahnelediklerinde, değerli «Levtretsi»lerimiz sabırlı olmaya çalışırlar. Ama iş Martinet'in oyununu sahnelemeye kadar gidince hepsi şahlanırlar (Oysa Meyerhold «Dünya Şahlanıyor»u sahneye koymamıştır daha). Oyun, yurtseverlik üstünedir; Martinet'in kendisi ise bir barışçıdır! Öyle ki, eleştirmenlerden biri şöyle demiştir: «Bütün bunlar bizim için geçmişte kalmıştır ve bu nedenle de bizi ilgilendirmez.» Ama bütün bu «Solculuk», arkasında biraz olsun devrimcilik bile bulunmayan korkunç sığ bir anlayışı ele vermektedir. Konuya öncelikle politik açıdan bakmak gerekiyorsa, aşırı Sol'un bugünkü temsilcilerinin daha Sol'la uzaktan yakından bir ilişkilerinin olmadığı bir dönemde, Martinet'in bir devrimci ve bir enternasyonalist olduğu söylenebilir. Üstelik, «Martinet'in piyesi geçmişe ait» sözünün anlamı nedir? Fransa'da sosyal devrim çoktan gerçekleşmiş midir ki? Yoksa Fransız devrimini bağımsız bir tarihsel dram olarak değil de, bizim yaşadıklarımızın sıkıcı bir tekrarı olarak mı göreceğizdir yalnızca? Bu Solculuğun ardında, başka şeylerin yanısıra en bayağısından bir ulusal darlık gizlenmektedir. Kabul, Martinet'in oyunu kimi yerlerde çok uzamaktadır ve dramatikten çok, edebidir (yazarın kendisi, oyunun sahneye konulacağını hiç düşünmüyordu). Ama, tiyatro bu oyunu ulusal ve tarihsel sadeliği ile, yani şaha kalkmış bir dünyanın bir taslağı gibi değil de, uzun yürüyüşünün belli bir dönemecinde Fransız proletaryasının dramı gibi alsaydı, bu kusurlar arka planda kalırdı. Eylemi, belirlenmiş bir tarihsel ortamdan çıkarıp soyut bir konstrüktivizme, kurgusal bir ortama aktarmak, bu durumda, devrimden uzaklaşmak demektir; inatla gelişen ve ülkeden ülkeye yayılan ve bu yüzden de birtakım sahte devrimcilere sıkıcı bir yineleme gibi gelen o gerçek devrimden uzaklaşmak.

Bugün sahnenin biyo-mekaniğe gereksinmesi olup olmadığını, varsa bunun tarihsel bir ivedilik taşıyıp taşımadığını bilmiyorum. Ama hiç kuşkum yok ki -izin veri-

lirse kendi görüşümü belirteyim- tiyatromuz, yeni bir gerçekçi devrimci repertuvara ve öncelikle de bir **Sovyet komedisine** şiddetle, ivedilikle gereksinmektedir. Bizim de kendimize ait bir «Anasının Kuzusu», kendi «Çok akıl, çok zarar getirir» imiz, kendi «Müfettiş»imiz olmalıdır (3). Bizim istediğimiz, bu eski komedilerin yeniden sahneye konması, bugünkü repertuvarımızın yüzde doksan dokuzundan daha canlı olsa bile, bunların bir karnaval parodisi içinmişçesine Sovyet üslubuyla yeniden işlenmesi falan değil; hayır, bizim gayet basit olarak, güldürücü ve öfkelendirici bir Sovyet görenekler komedisine gereksinmemiz var. Eski edebiyat ders kitaplarından alınma terimleri bile bile kullanıyorum ve gerilemekle suçlanmaktan da hiç korkmuyorum. Yeni bir sınıf, yeni bir hayat, yeni günahlar ve yeni budalalıklar sessizlikten kurtulmak istemektedirler; bu gerçekleştiği zaman da yeni bir dram sanatı doğmuş olur, çünkü yeni salaklıkları yeni yöntemler olmadan anlatamayız. Kaç tane yeni anasının kuzusu, sahnede temsil edilmek için titreşerek beklemektedir bugün? Fazla akıllı olmak, ya da fazla akıllı gibi görünmek peşinden ne kadar felaketi getirmektedir, ve bugünkü Sovyet dünyasından bir Müfettişin şöyle bir geçmesi ne iyi olurdu! Ama lütfen tiyatro sansüründen sözetmeyin burda, çünkü böyle birşey yok bugün. Elbette, sahnelediğiniz komedi «Bakın nerelere götürüldük; haydin soyluluğun o eski tatlı yuvasına geri dönelim artık» gibilerden bir şey söylemek isterse, o zaman hiç kuşkunuz olmasın, sansür oyununuza el koyacak ve bunda haklı da olacaktır. Ama komedinizde, «Yeni bir hayat kuruyoruz ama, gerek eskiden kalma gerek yeni ortaya çıkan ne çok üçkâğıt, budalalık ve domuzluk var ortalıkta! Haydi, hepsini temizleyelim bunlann» gibi bir şeyler söylerse, o zaman elbette müdahale etmeyecektir

---

(3) Küçük, Fonvizin (1742-1792)'in; **Akıl ıstırap çektirir**, Griboyedov (1793-1829) un; **Müfettiş**, Gogol (1809-1852) un yapıtı.

sansür; ama yine de ederse, o zaman budalalık etmiş olacaktır ve hepimiz de böyle bir sansürle mücadele edeceğizdir.

Pek seyrek olarak tiyatroya gittiğim ve kimseye karşı kabalık etmiş olmamak için de esneyişimi kibarca gizlediğim zamanlarda, seyircinin bugünkü hayatla ilgili değinmeleri, hatta bunların en önemsizlerini bile nasıl bir canlılık ve dikkatle karşıladığını görmüş ve gerçekten çok etkilenmişimdir. Bunun en ilginç bir örneği, Sanat Tiyatrosu'nun yeniden elden geçirdiği operetlerde, küçüklü büyüklü dikenlerin (dikensiz gül yoktur) ürkekçe serpiştirilmesinde görülmüştü. O zaman şu geldi aklıma: henüz komedi için yeterince olgunlaşmamış olsak bile, hiç değilse günlük hayatın bir kesitini hicveden bir revü koymalıydık!

Mutlaka, hiç kuşkusuz, kesinlikle evet: gelecekte tiyatro, kapandığı dört duvarın arasından çıkacak ve elbette biyo-mekaniğin ritimlerine uyacak olan kitle hayatıyla kıynaşacaktır, kabul. Ama bu «fütürizm»dir nihayet, yani çok uzak bir geleceğin müziğidir. Ne var ki, tiyatroyu besleyen geçmişle bu uzak gelecek arasında, bir de içinde yaşadığımız şimdiki zaman vardır. «Geçmişçilik»le «gelecekçilik» arasındaki «şimdicilik»e de sahne ışıklarının karşısında bir şans tanımak doğru olur. Böyle bir eğilime oy verelim biz! Bir tek iyi Sovyet komedisi, tiyatroyu hiç olmazsa uyandıracak ve bir kaç yıl daha canlı tutacaktır; haklı olarak edebiyatın en yüksek biçimi sayılan tragedya da onun arkasından gelecektir belki.

⁂

Ama böyle bir Allahsız çağ büyük bir sanat yaratabilir mi, diye soruyor, kendilerine ölümsüzlük ve ölümden sonra yaşama hakkı sağladığı takdirde Devrim'i kabullenmeye yanaşan kimi gizemciler. Tragedya, edebiyatın en anıtsal bir biçimidir. Antik çağın klasik tragedyası, kendi mitolojisi üzerine kurulmuştu. Bütün antik traged-

ya, hayata anlam veren bir kadere duyulan derin bir inançla yüklüdür. Hristiyan mitolojisi de, Ortaçağın anıtsal sanatını bütünleştiriyor ve sadece o dönemin karakteristik tapınaklarına ve esrarlı olaylarına değil, bütün insan ilişkilerine de bir anlam veriyordu. Dinsel bir dünya görüşüyle bu görüşün üretilmesine etkin olarak katılmanın birliği, o çağlarda anıtsal sanatı mümkün kılan şey olmuştu. Eğer burdaki dinsel inanç (modern aydınlarımızın ruhunda sürgit olan belirsiz, gizemci vızıltıyı değil, tanrısıyla, tanrısal düzeniyle ve kilise hiyerarşisiyle birlikte gerçek dini kasdediyoruz) kaldırılıp atılacak olsa, hayat çırılçıplak kalıverir ve içinde, kahramanlarla alın yazıları, günahla kefaret arasındaki o göksel çatışmaya hiç yer kalmazdı. Ünlü gizemci Stepun, «Tragedya ve Çağdaş Hayat» adlı makalesinde sanata bu açıdan yaklaşmaktadır. Sanatın kendi gereksinmelerinden yola çıkmakta, bizi yeni ve anıtsal bir sanat vaadiyle kışkırtmakta, ilerde tragedyanın yeniden canlanma umudunu taşıdığını göstermekte ve sonuçta da, sanat adına, tanrısal düzenin gücüne boyun eğmemizi ve uymamızı istemektedir. Stepun'un çizdiği şemada, insanın aklını çelebilecek bir mantık var. Aslında, yazarın tragedyaya falan aldırdığı yoktur, çünkü onun için tragedyanın yasaları, göksel düzenin yasaları yanında hiçtir. Stepun, sadece, dönemimizi küçük parmağından (yani, trajik estetik) yakalayıvermek istemektedir ki sonradan elin bütününü yakalasın! Bu, katıksız İsaca bir yaklaşımdır. Ama diyalektiğin açısından bakıldığında, Stepun'un mantığı biçimsel ve yüzeysel kalacaktır. Çünkü, Antik çağ tiyatrosunun ve Gotik sanatının üzerinde geliştiği ve yeni sanatın da üzerinde gelişmek zorunda kalacağı maddi ve tarihsel temeli görmezlikten gelmektedir.

Alın yazısının kaçınılmazlığına duyulan inanç, Antik çağ insanının duru düşüncesi ama yoksul tekniği ile aşamadığı dar sınırları yansıtıyordu. Eski insan bugün bizim girişebildiğimiz ölçüde bir doğa yorumunu ve fethini göze alamıyordu ve doğa da onun üzerinde bir alın yazısı

gibi asılı duruyordu. Alın yazısı, teknik olanakların sınırlılığı ve devinimsizliğidir, insanı sınırlayan ve «cüretkâr» olmaktan alıkoyan herşeydir, kanın, hastalığın ve ölümün sesidir. Tragedya, insan zihninin uyanmış dünyası ile sınırlı olanak ve araçlar arasındaki çelişkinin içinde saklıdır. Tragedyayı mitoloji yaratmamıştır; mitoloji onu sadece insanlığın çocukluk çağının kendine özgü simgesel dili içinde dile getirmiştir.

Ortaçağ'da ruhsal kefaret için ödenen rüşvet ve genel olarak dinin ve özellikle tarihsel, yani gerçek Hristiyanlığın ikiciliğinin sonucu olan yersel ve göksel çifte defter tutma sistemi, hayatın çelişkilerini kendisi yaratmamış, ama bu çelişkileri sadece yansıtmış ve uydurma bir çözüm getirmiştir. Ortaçağ toplumu, tanrının oğluna açık senet vererek, giderek büyüyen çelişkilerinin içinden çıkmasını bildi, yönetici sınıflar bu senedi imzaladılar, kilise hiyerarşisi de buna kefil oldu, ezilen sınıflar ise bu senedi öbür dünyada ödemeye hazırlandılar.

Burjuva toplumu, insani ilişkileri en küçük parçalarına kadar ayırdı ve onlara daha önce görülmemiş bir esneklik ve bir hareketlilik kazandırdı. Büyük dinsel sanatın temelini kuran ilkel kollektif bilinç, ilkel ekonomik ilişkilerle birlikte kayboldu. Reformasyonla da din bireysel bir nitelik kazandı. Sanatın dinsel simgeleri, göksel düzenle olan göbek bağlarını kopardıklarından, kafaları üstü toprağa çakıldılar ve bireysel bilincin ikircikli gizemi içinde kendilerine bir dayanak aramaya başladılar.

Reformasyon'un dışında düşünülmeleri mümkün olmayan Shakespeare'in tragedyalarında, aşk, kıskançlık ve intikam gibi bireysel ihsan tutkuları, artık Antik insanın alın yazısına ve Ortaçağın Hristiyanlık tutkusuna ağır basarlar. Shakespeare'in bütün dramlarında, bireysel tutku öyle yüksek bir gerilim noktasına varmaktadır ki, sonunda bireyi aşmakta ve bir çeşit alınyazısına dönüşmektedir. Othello'nun kıskançlığı. Macbeth'in hırsı, Shylock'un açgözlülüğü, Romeo ve Juliet'in aşkı, Coriolanus'un gururu ve Hamlet'in ruhsal bocalamaları böyledir. Shakes-

peare'in tragedyası bireycidir ve bu anlamda da, bütün bir halkın bilincinin dile geldiği Kral Ödip'in genelleşmiş öneminden yoksundur. Yine de Aeskhilos'la karşılaştırıldığında, Shakespeare geriye doğru değil ileriye doğru dev bir adımdır. Shakespear'ın sanatı daha insanidir. Ne olursa olsun, buyrukların tanrıdan geldiği ve insanın da bunlara uyduğu bir tragedyayı artık kabul edemeyiz. Böyle bir tragedyanın yaratılması artık olanaksızdır.

Burjuva toplumu yükseliş döneminde kendini bir amaca adamıştı: bireyin özgürlüğü. Bundan, Shakespeare'in tiyatro yapıtları ve Goethe'nin Faust'u doğdu. Böylece insan kendini evrenin ve dolayısıyla sanatın merkezine yerleştirdi. Bu konu yüzyıllar boyu yeterli oldu. Gerçekten de, bütün modern edebiyat, bu temanın genişletilmesinden başka birşey değildir. Ne var ki, taşınmaz duruma gelen çelişkileri yüzünden burjuva toplumunun yetersizliği ve iflası da belli olduğu ölçüde, başlangıçtaki amaç da (insan kişiliğinin özgürleşmesi ve nitelik kazanması) solmaya başladı ve ruhsuz ve duygusuz yeni bir mitolojinin alanına doğru çekilerek bütün önemini yitirdi.

Bununla birlikte, kişisel olanla kişi-ötesi arasındaki çelişki, sadece din alanında değil, bireyden daha geniş olan bir insani tutkunun alanı içinde de yer alabilir. Kişi-üstü öğe, herşeyden önce, toplumsal öğe demektir. İnsan kendi toplumsal örgütlenmesinin dizginlerini kendi eline alamadığı sürece, bu toplumsal düzen bir alın yazısı gibi onun üzerine çökecektir. Bu arada toplumun üzerine bir de dinsel bir gölgenin düşüp düşmediği, ikincil bir meseledir ve insanın çaresizliğinin derecesine bağlıdır. Henüz bunun için yeterince olgunlaşmamış bir toplumda Baböf'ün Komünizmi kurmak için mücadeleye girişmesi, tam tamına klasik bir kahramanın alın yazısına karşı isyan edişi gibidir. Baböf'ün kaderinde de, kendisine ad olarak seçtiği Graccus'ların kaderi gibi, gerçek tragedyanın bütün çizgileri vardır.

Bağımsız kişisel tutkulara dayalı tragedya, zaman-

mizda çok yavaş kalmaktadır. Neden? Çünkü biz, bir toplumsal tutkular döneminde yaşıyoruz. Bizim dönemin tragedyası, bireyle ortak yaşam arasında ya da aynı bireyde iki düşman ortak yaşam arasında ortaya çıkmaktadır. Çağımız, büyük amaçlara yönelik bir çağdır. Ona damgasını vuran budur. Ama amaçların büyüklüğü de, insanın kendini gizemcilikten ve diğer düşünsel belirsizliklerden kurtarma ve kendisiyle uyum içinde olacak olan toplumu kurma çabasındi yatmaktadır. Bu, Antiklerin kendi çocuksu dönemlerine uygun düşen çocuk oyunundan, Ortaçağ keşişlerin sayıklamalarından, bireyi ortaklaşa hayattan ayıran ve onu sonuna kadar kemirip bitirdikten sonra da kötümserlik uçurumuna yuvarlayan ya da (son zamanlarda yeniden canlandırılmış olan) Apis öküzünün önüne getirip dört ayak üstü bırakan bireyci gururdan çok daha büyük bir çabadır elbet.

Tragedya, edebiyatta yüksek bir anlatımdır, çünkü kahramanca bir direnci, sınırlı amaçları, çatışmaları ve tutkuları, acıları içerir. Bu bakımdan Stepun, bizim Devrim «arife»sinin sanatını, savaştan ve devrimden önce ortaya çıkan sanatı önemsiz olarak nitelemekte haklıdır.

Burjuva toplumu, bireycilik, Reform, Shakespeare'in dramları ve büyük Devrim (burjuva devrimi-çn.), bütün bunlar dıştan gelen amaçların trajik önemine yer bırakmamıştır. Büyük amaçlar, kahramanlığı canlandırmak ve tragedyaya esin veren büyük duyguların doğduğu temelleri yaratmak için, halkın ya da yönetici sınıfın bilincinde yaşamalıdır. Oysa, amaçları bilince girmemiş olan Çarlık savaşları, nesnellik düzeyine çıkamadı ve büyük bir sanat yaratamadı ve bireycilik taşan ucuz bir şiir getirdi yalnızca.

Tüm dallanıp budanmalarıyla dekadanlık ve sembolizm, sanatın ve de toplum biçiminin tarihsel gelişmesi bakımından, salt kalem denemesi, ustalık alıştırması ve çalgıların akordudur. Sanatın «Devrim arifesi» dönemi, amaçsız bir dönemdi. Amacı olanın da kafasında sanattan daha önemli şeyler vardı. Bugün sanat aracılığı ile

büyük amaçlara varılabilir. Devrimci sanatın, «büyük» bir tragedya yaratıp yaratamayacağını önceden kestirmek güçtür. Bununla birlikte sosyalist sanat tragedyayı yeniden yaratacaktır; tabii, tanrısız olarak.

Yeni sanat, tanrısız bir sanat olacaktır. Komediyi de yeniden yaratacaktır, çünkü geleceğin yeni insanı gülmek isteyecektir. Romana yeni bir hayat soluğu verecektir. Yeni sanat lirik şiire de tüm haklarını tanıyacaktır, çünkü yeni insan, eski insandan daha iyi ve daha güçlü sevecek ve doğum ve ölüm sorunları üzerinde de düşünecektir. Yeni sanat, yaratıcı ruhun gelişimi sırasında ortaya çıkmış olan bütün eski biçimlere yeniden hayat verecektir. Bu biçimlerin çözülmesi ve gerilemesi, mutlak bir olgu değildir, başka bir deyişle, bunların yeni dönemin anlayışı ile mutlak bir uyuşmazlığa düştüğü söylenemez. Yeter ki yeni dönemin şairi, insanlığın düşüncelerini yeni bir tarzda yeni baştan düşünebilsin ve insanlığın duygularını yeniden baştan sona yaşayabilsin.

⁂

Bu son yıllarda en büyük yıkımı gören sanat, mimarlık oldu, ve bunun sadece Rusya'da böyle olmadığı da doğrudur. Eski yapılar teker teker yıkılmışlar ve yenileri de yapılmamıştır. Bütün dünyada bir konut bunalımı vardır. Savaştan sonra insanlar yeniden çalışmaya başlayınca, enerjilerini ilk önce günlük temel gereksinmelerine yönelttiler ve ancak bundan sonra üretim araçlarını yeniden yerleştirdiler ve konut yapımına başladılar. Sonuçta, 1812 yangını nasıl Moskova'nın daha da güzelleştirilmesine yardım etmişse, Savaş ve Devrim'in getirdiği yıkımlar da mimarlığa öyle bir atılım verecektir. Rusya'da başka ülkelerdekine göre yıkılacak kültürel malzeme daha azdı, ama başka ülkelerdekine göre daha çok yıkım oldu; öte yandan, bunları yeniden kurma olanakları da bizde öteki ülkelere göre çok daha azdır. Bu yüzden, sanatın en anıtsal türlerinden biri olan mimarlığa fazla zaman ayırmamamız, kimseyi şaşırtmamalıdır.

Bugün yavaş yavaş yolları yeniden döşemeye, kanalizasyonları onarmaya, bize miras bırakılan bitmemiş evlerin yapımını bitirmeye başlıyoruz, ama yalnızca başlıyoruz. 1923'te Moskova Tarım Sergisi binalarını ağaçtan yaptık. Büyük ölçekli inşaat çalışmalarını hâlâ ertelememiz gerekiyor. Büyük yapıların projelerini hazırlayanlar, örneğin Tatlin gibi insanlar, daha çok düşünmek, projeleri yeniden gözden geçirmek, düzeltmek için ister istemez bol vakit bulacaklardır. Ama eski yolların ve eski evlerin onarımının onyıllarca süreceği sanılmamalıdır. Diğer bütün süreçlerde olduğu gibi bu süreçte de, güçlerin ağır ağır hazırlanması ve birikmesi ve onarım dönemleri vardır ama hızlı gelişme dönemleri de vardır. En kısa zamanda, hayatın en önemli gereksinmeleri karşılandıktan sonra ortaya çıkacak olan ilk artıkla Sovyet devleti, çağın anlayışına uygun düşen dev yapımlara girişecektir. Tatlin, projesinden bütün ulusal üslupları, allegorik yontuculuğu, mermer işlemeleri, süsleri çıkarmakla ve bütün modeli malzemenin inşaat içinde doğru kullanımına bağımlı kılmakla çok yerinde bir iş yapmaktadır. Makinalar, köprüler ve kapalı çarşılar uzun bir süredir bu yolla yapılmaktadır. Bununla birlikte, daha Tatlin'in, döner küp, piramit yekpare camdan bir silindir gibi herhalde kendi buluşu olan birtakım öğelerin haklı ve yerinde olduğunu göstermesi gerekmektedir. Ama sonuç ne olursa olsun, yaptıklarını doğrulayacak kanıtlar bulmak için önünde yeterince vakit vardır.

Maupassant, Eyfel Kulesinden nefret ediyordu; tabii, herkesin bu duyguyu paylaşması gerekmez. Ama Kule'nin ikili bir izlenim uyandırdığı da bir gerçektir: biçiminin teknik basitliği insana çekici gelirken, amaçsızlığı da yadırgatıcı olmaktadır. Yüksek bir yapı kurmak için malzeme son derece ussal bir biçimde kullanılmıştır. Ama ne için? Bu bir bina değil, bir yapı oyunudur. Bugün, herkesin bildiği gibi, bir radyo istasyonu olarak kullanılmaktadır Eyfel Kulesi. Bu ona anlam vermekte ve estetik açıdan daha bütünleşmiş kılmaktadır. Ama Kule, daha ilk

başta bu amaçla yapılmış olsaydı, belki de daha büyük bir biçim ussallığı kazanacak ve dolayısıyla sanat değeri de daha yüksek olacaktı.

Bu açıdan bakıldığı zaman, Tatlin'in bir Üçüncü Enternasyonal anıtı projesi o kadar doyurucu gelmiyor. Tasarladığı bina, Dünya Halk Komiserleri Konseyi, Komünist Enternasyonal, vb. için camdan bir toplantı salonu olacaktır. Ama cam silindir ve piramidi taşıyacak olan sütunlar ve destekler —bunların tek amaçları da budur— öylesine hantal ve ağırdır ki, kaldırılması unutulmuş iskelelere benzemektedirler. Ne işe yarayacakları kestirilememektedir. O zaman şöyle diyorlar bize: toplantıların yapılacağı döner silindiri destekleyecek bunlar. Ama buna şöyle bir karşılık verilebilir: toplantıların bir silindirin içinde yapılması ve silindirin de dönmesi zorunlu değildir. Çocukluğumda bir bira şişesinin içinde tahtadan bir kilise görmüştüm. Bu bende hayranlık uyandırmıştı, ama o vakit bunun ne işe yarayacağını düşünmemiştim. Tatlin ise bunun tersi olan yöntemi izliyor: Dünya Halk Komiserleri Konseyi için, helezoni bir betonarme kilise içine oturtulmuş bir bira şişesi yapmak istiyor. Ama ben şimdilik şu soruyu sormaktan kendimi alamıyorum: Amacı nedir bunun? Daha kesin bir deyişle söylersek: eğer dönen silindir bir yapım sadeliği ve hafifliği ile birlikte olsaydı, yani silindirin dönmesini sağlayacak olan araç ve düzenler amaca baskın çıkmasaydı, bunu kabul edebilirdik.

Aynı şekilde, Jacob Lipshitz'in yontularının sanatsal önemini belirtmek için ileri sürülen gerekçeleri de kabul edemeyiz. Yontu, hayali bağımsızlığını bırakmalıdır, çünkü bu bağımsızlık yontuyu ancak hayatın arka bahçelerinde ve müzelerde, bu sanat mezarlıklarında, bitkisel bir hayata mahkum eder. Yontu bu bağımsızlıktan sıyrılmalı ve mimarlıkla olan bağını daha yüksek bir sentez içinde yeniden kurmalıdır. Bu daha geniş anlamda, faydacı bir amaç edinmelidir. Çok güzel. Güzel ama bu açıdan Lipshitz'in yontularına nasıl yaklaşılacağı biraz belirsiz kalmaktadır. Önümdeki fotoğrafta, elinde bir yaylı çal-

gı bulunan oturmuş bir adam olması gereken, birtakım kesişen düzlemler var. Bunun bugün için yararlı olmasa bile «amaçlı» olduğu söyleniyor bize. Hangi anlamda «amaçlı»? Bir şeyin amaca uygun olup olmadığını ölçebilmek için önce amacı bilmemiz gerekir. Ama bu kesişen düzlemlerin, köşeli biçimlerin ve çıkıntıların amaçlılığını ve sağlayabileceği yararı düşünmeyi bir kez bıraktık mı, rahatlıkla böyle bir yontu parçasının bir askılığa dönüşebileceği gibi bir sonuca da varabiliriz. Yine de, eğer yontucunun amacı bir askılık yapmak olsaydı, herhalde bunun için daha amaca uygun bir biçim bulabilirdi. Ama ne olursa olsun, bir askılığın alçıdan yapılması da pek tavsiye olunmaz.

Geriye bir tek varsayım kalmaktadır: Lipshitz'in yontusu da, Kruçyonikh'in kelime yaratma çalışmaları gibi, bir çalgıda ıskala ve pasaj çalmak gibi, bir teknik alıştırmadan başka birşey değildir. Geleceğin yontu müziğinin, gamları, pasajları ve alıştırmalarıdır. Ama alıştırmalar, müzik diye sunulamaz. Bunları stüdyonun dışına çıkarmamak ve bir fotoğrafçıya hiç göstermemek en doğrusu olurdu.

⁂

Gelecekte, özellikle uzak bir gelecekte, bahçe-kentlerin, örnek evlerin, demiryollarının ve limanların planlanmasıyla yalnız mimarların ve mühendislerin değil geniş halk kitlelerinin de uğraşacağından kuşku yoktur. Mahallelerin ve sokakların kuşaktan kuşağa, tuğla tuğla, karıncamsı, gözle görülmeyen birikiminin yerini, elde pergel ve cetvel, dev köy-kentlerin planlı kuruluşu alacaktır. Bu planlar tartışılacak, ayrı görüşlerin çevresinde toplanan gerçek halk partileri, geleceğin özel teknolojisi ve yapım partileri, görüşlerini ortaya koyacak, tartışacak ve çeşitli planları oylayacaktır. Bu mücadele içinde, mimari yeniden kitle duygusu ve duyarlığı anlayışıyla, ama eskisinden daha yüksek bir düzeyde, birleşecek ve insanlık kendini

plastik yönden eğitecek, dünyayı hayatın en kusursuz biçimlerini yaratmak için yoğrulabilir malzeme olarak görmeyi öğrenecektir. Sanatla sanayi arasındaki duvar yıkılacaktır. Geleceğin büyük üslubu, süsleyici değil, dinamik olacaktır. Bu noktada Fütüristler haklıdır. Ama bunu, sanatın ortadan kaldırılması ve yerini tekniğe bırakması olarak görmek de doğru değildir.

Örnek olarak bir çakıyı alalım. Sanatla tekniğin birleşmesi şu iki yoldan birini izleyebilir: ya sanat çakıyı süsler ve sapına bir fil, bir güzellik kraliçesi ya da Eyfel Kulesinin resmini kondurur, ya da sanat, çakıya en «ideal» bir biçim bulunmasında, yani bıçağın maddesine ve amacına en iyi uyan bir biçim bulunmasında tekniğe yardım eder. Bunun salt teknik yollarla çözülebileceğini sanmak yanlış olur, çünkü çakının amacı ve maddesi sayılamayacak kadar çok biçimle bağdaşabilir. «İdeal» bir bıçak yapmak için, kullanılan maddenin niteliklerini ve hangi amaç için kullanılacağını bilmenin yanısıra, hayalgücü ve beğeni de gereklidir. Sınai kültürün bütün gelişimine uygun olarak, sanatçının hayalgücü maddi mal üretimi alanında bir nesnenin ideal biçiminin işlenmesine yönelecek ve nesnenin üzerinde süs olarak, bir estetik prim olarak kalmayacaktır. Bunlar çakı yapımı için geçerliiyse, giysi, döşeme, tiyatro ve kent yapımı için daha da geçerlidir. Bu, uzak gelecekte bile, «tezgah» sanatının kayıtsız şartsız tasfiye edileceği anlamına gelmez elbet. Ama tekniğin bütün dallarıyla sanat arasındaki dolaysız işbirliği, öyle görünüyor ki, yine de ön plana çıkacaktır.

Bu, sanayinin sanatı eriteceği anlamına mı, yoksa sanatın sanayii kendi Olimpos dağına yükselteceği anlamına mı gelir? Her ikisi de olabilir, soruna sanayi ya da sanat açılarından yapılacak ayrı yaklaşımlara göre ayrı cevaplar verilebilir. Ama sonuçta elde edilecek nesne açısından, cevaplar arasında bir ayrım olmayacaktır. Her iki cevap da sanayinin çapının ve sanatsal niteliğinin dev ölçüde gelişmesi anlamına gelmektedir. Üstelik bunda sanayi ile, insanın bütün üretici etkinliğini kasdediyoruz

ki, buna elektrikleşmiş ve makinalaşmış tarım da dahildir elbet.

Öte yandan, sadece sanatla sanayi arasındaki duvar değil, sanatla doğa arasındaki duvar da aynı süreç içinde yıkılacaktır. Bunu, Jean Jacques Rousseau gibi sanatın doğaya, bir doğa haline yaklaşması anlamında değil, doğanın sanata yaklaşması, daha «suni», daha «sanatlı» olması anlamında kullanıyoruz. Dağların ve ırmakların, kırların, çayırların, isteplerin, ormanların ve kıyıların dünya yüzündeki bugünkü dağılımını nihai sayamayız. İnsanlar, daha önce de doğanın haritasını değiştirmişler, hem de önemli ölçüde ve sık sık değiştirmişlerdir. Ama şimdiye kadar yapılan bu değiştirmeler, bundan sonra yapılacakların yanında, bir hazırlık, bir alıştırma gibi kalmaktadır sadece. Dinsel inanç, dağları harekete geçirmeyi vaad ediyordu sadece, oysa «inanç»ia hiçbir alışverişi olmayan teknoloji, dağları gerçekten yıkacak ve yerlerini değiştirecektir. Şimdiye kadar bu, sınai amaçlar (madenler) ya da demiryolları (tüneller) için yapılıyordu; gelecekte ise, genel bir sınai ve sanatsal plana göre, çok daha geniş bir ölçekte yapılacaktır. İnsanlar dağların ve ırmakların yeniden bir sayımını yapacak ve gerçekten doğayı düzenleyecektir. Sonunda yerküreyi, kendi imgesine göre olmasa bile, hiç değilse kendi beğenisine göre yeniden kurmuş olacaktır. Geleceğin insanının kötü bir beğeniye sahip olacağını hiç sanmıyoruz.

Kıskanç, öfkeli Kliuev, Mayakovski ile tartışmasında, «Vinçlerle ilgilenmek bir şiir işçisine yakışmaz» ve, «hayatın erguvan renkli altını, yalnız yüreğin ocağında dövülür, başka hiçbir ocakta değil,» diyor. İvanov-Razumnik, şu eski sol Sosyal-devrimci (bu, birçok şeyi açıklamaya yetmiyor mu, zaten!) ve Narodnik İvanov-Ruzumnik de bu tartışmaya katıldı. İvanov-Razumnik, Mayakovski'nin sözcülüğünü yaptığı, çekiç ve makina şiirinin geçici bir oyuncak olduğunu ama «tanrının yarattığı yeryüzü»nün şiirinin «dünyanın ölümsüz şiiri» olduğunu söylüyor. Dünya ve makina burda, şiirin ölümsüz ve geçici kaynakları olarak

karşı karşıya getirilmekte ve tabii, büyük idealist, zevksiz ve ihtiyatlı yarı-gizemci Razumnik de, ölümsüzü geçiciye yeğlemektedir. Oysa bu dünya ve makina ikilemi, sahte, yapay bir ikilemdir; geri bir köylü tarlasının karşısına, ister bir plantasyonda olsun ister bir Sosyalist işletmede, bir un değirmeni çıkarılabilir. Yeryüzü şiiri ebedi değildir, değişebilir; üstelik, insan ancak kendisiyle yeryüzü arasına ilk ilkel makinalar olan araç ve gereçleri koyduktan sonra birşeyler ifade eden türküler söylemeye başlayabilmiştir. Orak, tırpan ve saban olmasaydı, bir Koltzov (ünlü Rus köy şairi-çn.) da olmazdı. Ama bu, tırpanlı dünyanın elektrikli saban dünyasına oranla daha ebedi olma ayrıcalığına sahiptir mi demektir? Kendini yeni yeni tasarlayıp gerçekleştirmekte olan yeni insan, Kliuev ve Razumnik'in yaptığı gibi, sülün öksesi ya da balık ağları ile vinçe ve buharlı varyosa karşı koymayacaktır. Sosyalist toplumdaki insan, makina aracılığıyla, içinde sülün ve mersin balığı da olan doğaya bütünüyle egemen olacaktır. Dağların yıkılması, geçitlerin açılması gereken yerleri gösterecek, ırmakların yatağını değiştirecek ve okyanusların gelgitini kendi denetimine bağlayacaktır. Dar kafalı idealistler, bunun sıkıcı olacağını söyleyebilirler, ama bu da onların dar kafalılıklarını gösterir. Hiç kuşkusuz, bütün yeryüzünün kesin çizgili kutulara bölüneceği, ormanların parklara ve bahçelere dönüştürüleceği demek değildir bu. Olması beklenen, ormanların, çalılıkların, kaplanların ve kertenkelelerin de yaşaması ama ancak insanın izin verdiği kadar yaşamasıdır. Ve insan bunu öyle güzel başaracaktır ki, kaplan makinayı farketmeyecek, değişmeyi anlayamayacak ve eskisi gibi yaşayıp gidecektir. Makina, yeryüzüne karşı değildir. Makina, hayatın her alanında modern insanın aracıdır. Bugünkü kent geçicidir. Ama eskinin köyü içinde de eriyip gitmeyecektir. Tam tersine, köy temel çizgileriyle kentin düzeyine yükselecektir. Bu bizim başlıca görevimizdir zaten. Kent geçicidir, ama geleceğe işaret eden ve yürünecek yolu gösterir. Bugünün köyü ise, tümüyle geçmişe aittir. İşte bu nedenle, köy es-

tetiği de, bir folk sanatı müzesinden alınmış gibi arkaik kaçmaktadır.

Japonya'da meydana gelen türden depremleri hesaba katmasak da, insanlık, şu iç savaşlar çağından korkunç yıkımlarla çok daha yoksullaşmış olarak çıkacaktır. Bütün biçimleriyle açlığı, yoksulluğu yenme, yani doğayı ele geçirme çabası, daha onyıllarca bütün çalışmalarımızdaki ana yönseme olacaktır. Amerikanizmin, mekanik gelişmenin, iyi yanları için duyulan heves ve heyecan, her genç sosyalist toplumun ilk aşamasının ayrılmaz bir parçası olacaktır. Sanatta doğadan edilgin tad alışa yer kalmayacaktır. Teknik, sanat için daha güçlü bir esin kaynağı haline gelecek ve daha sonra da doğa ile teknik arasındaki çelişkinin kendisi, daha yüksek bir sentez içinde çözülecektir.

*
* *

Bugün birkaç heveslinin kişisel düşü olarak kalan, hayatı daha dramatik kılma ve insanın kendisini ritmik bir biçimde eğitme girişimleri, bu perspektif içinde gerçek yerlerini bulurlar. İnsan, kendi ekonomik düzenini rasyonelleştirdikten, yani bilinç ve planla bütünleştirdikten sonra, artık bugünkü uyuşuk ve yıpranmış günlük yaşantısını toptan değiştirecektir. Çocuk besleme ve büyütme gibi bugünün ailesine sıkıcı gelen işler, toplumsal inisiyatife ve bir sınırsız ortaklaşa yaratıcılığın ellerine bırakılacaktır. Böylece kadın da yarı-kölelik durumundan kurtulacaktır. Tekniğin yanı başında, yeni kuşakların ruhsal-fiziksel biçimlendirilmesi anlamında eğitim de, toplumsal düşünüşün taç yaprağı olarak haklı yerini alacaktır. Çeşitli pedagojik sistemler çevresinde güçlü «partiler» oluşacaktır. Toplumsal eğitim deneyleri ve çeşitli yöntemler arasındaki yarışma, daha önce hiç düşlenmediği kadar gelişecektir. Komünist toplumdaki yaşama biçimi, mercan adaları gibi rasgele bir büyüme göstermeyecek, bilinçli bir tarzda kurulacak, eleştirel düşünceyle sınanacak ve düzeitilecek-

tir. Varoluş, elemental bir kuvvet olmaktan çıkınca, durağanlığı da sona erecektir. Irmakların ve dağların yerlerini değiştirmeyi, Montblanc'ın tepesine ya da Atlantik'in dibine halk sarayları kurmayı öğrenecek olan insan, kendi hayatına yalnızca zenginlik, parlaklık ve derinlik değil ama en yüksek düzeyde bir dinamizm de katacaktır. Hayatın kabuğu daha tam oluşmaya vakit bulamadan, yeni teknik ve kültürel buluşların basıncıyla yeniden çatlayacaktır. Geleceğin insanı, tekdüze bir hayat sürmeyecektir.

Bunun da ötesinde, insan nihayet kendi varlığı ile uyum içine girmeye başlayacaktır. Çalışmasında, yürüyüşünde ve oyunlarında uzuvlarına en yüksek kesinliği, amaçlılığı ve tasarrufu getirerek güzelliğe ulaşmayı kendine uğraş edinecektir. Soluk alma, kan dolaşımı, sindirim ve üreme gibi yarı bilinçli ve bilinçsiz süreçlerine komuta etmeyi deneyecek ve bunları, zorunlu sınırlar içinde, aklın ve istemin denetimine sokmaya çalışacaktır. Sait fizyolojik hayat bile, ortaklaşa deneylere konu olacaktır. İnsan türü, bugünün donmuş **homo sapiens**'i, yeniden köklü bir dönüşüm evresine girecek ve kendi ellerinde, yapay ayıklama ve ruhsal-fiziksel eğitimin en karmaşık yöntemlerinin nesnesi olacaktır. Bu, onun evrim çizgisine bütünüyle uygun düşmektedir. İnsan tekniği, dinin yerine de bilimi koyarak karanlık öğeleri ilkin sanayiden ve ideolojiden kovmuştur. Ardından da, monarşiyi demokrasi ve rasyonel parlamenterizmle ve sonra da açık ve aydınlık Sovyet diktatörlüğü ile yıkarak, politikadan kovmuştur bilinç-dışı olanı. Kör doğa kuvvetleri en büyük ağırlıklarıyla ekonomik ilişkilerin içine çöreklenmişlerdir ama insan ekonomik hayatın sosyalist örgütlenmesiyle bunları da temizlemektedir. Bu, geleneksel aile hayatını her yönüyle temelden yeniden kurma olanağını da getirmektedir. Son olarak, eğer insanı kendi doğası, bilinç-dışı'nın, ruhsal yeraltının en derin ve karanlık köşelerinde saklıysa, araştırıcı düşüncenin ve yaratıcı çalışmaların en büyük kısmının bu alana yönelmesi doğal değil midir? Tanrının, çarın ve sermayenin önünde eğilmeyi reddeden insanoğlu, soya-

çekimin ve bir kör cinsel ayıklamanın karanlık yasaları önünde mi eğilecektir! Özgürleşmiş insan, ölüm korkusunu organizmanın tehlike karşısındaki rasyonel bir tepkisine indirgemek için, organlarının çalışmasında daha iyi bir denge kurmak ve dokularını daha orantılı bir gelişim ve ölüm dengesine kavuşturmak isteyecektir. Şu kesindir: insanın aşırı anatomik ve fizyolojik uyumsuzluğu, yani organların ve dokuların büyümesi ile yıpranması arasındaki aşırı oransızlık, yaşama içgüdüsüne ağrılı, hastalıklı, insanın soluğunu tıkayan ve histerik bir ölüm korkusu biçimini vermektedir ki, bu da aklı karartmakta ve ölümden sonra hayat hakkında budalaca ve alçaltıcı hayalleri beslemektedir.

İnsan kendine duygularına hakim olmak, içgüdülerini bilinç düzeyine yükseltmek ve saydamlaştırmak, ve isteminin tellerini bilinç-dışı'nın en gizli bölgelerine kadar ulaştırmak ve böylece kendini daha yüksek bir alana çıkarmak, daha yüksek bir toplumsal-biyolojik tip (isterseniz bir üstün insan diyelim buna) yaratmak için çaba harcayacaktır.

Geleceğin insanının doğa karşısındaki öz-yönetiminin sınırlarını ya da tekniğinin varacağı en yüksek noktayı kestirmek güçtür. Toplumsal yeniden kuruluş ve ruhsal-fiziksel öz-eğitim, tek ve aynı sürecin iki ayrı görünümü haline gelecektir. Bütün sanatlar, edebiyat, tiyatro, resim, müzik ve mimarlık bu sürece estetik biçim vereceklerdir. Daha doğrusu, Komünist insanın kültürel oluşmasının ve öz-eğitiminin kabuğu, yani biçimi, çağdaş sanatın bütün canlı öğelerini en yüksek noktaya kadar geliştirecektir. İnsan, öncesiyle karşılaştırılamayacak kadar güçlü, akıllı ve incelikli olacak, bedeni daha uyumlu, hareketleri daha ritmik, sesi de daha müziğe dönük olacaktır. Hayatın biçimleri daha dinamik bir dramatiklik kazanacaktır. Ortalama insan tipi, bir Aristo'nun, bir Goethe'nin, bir Marx'ın düzeyine çıkacak ve bunun da ötesinde yeni tepeler yükselecektir.

Yessenin ve Mayakovski'nin intiharlarıyla ilgili yazılar, Troçki hayattayken Edebiyat ve Devrim'in bazı baskılarında çıktı.

SERGEY YESSENİN'İN ANISINA

Yessenin'i yitirdik, gençliğin ve içtenliğin bu hayranolunası şairi Yessenin'i! Ne trajik bir son! Bilmediğimiz birkaç yakın dostuna, belki de hepimize allahaısmarladık deyip kendi kendine bizden uzaklaşıp gitti. Son dizeleri insanı şaşırtacak kadar sevecenlik ve yumuşaklık dolu. Sızlanmadan, kendini kimseye acındırmadan, gürültüyle çarpmadan, yavaşça kapadı kapıyı, elinden kanlar aka aka. Yessenin'in şiirsel ve insanca imgesi, bu jestiyle unutulmaz bir veda ışığı içinden fışkırır olmuştur.

Yessenin «Bir serserinin şarkıları»nı yazdı ve Moskova izbelerinin kaba nakaratına yalnız Yessenin'e özgü, taklit edilemez bir melodi kazandırdı. Çoğu kez, bayağı bir davranıştan, çiğ ve kaba bir sözden övündüğü olurdu. Ama bu görünüşün altında, savunmasız ve korunmasız bir ruhun garip sevecenliği seğiriyordu. Bu yarı yapmacık kabalıkla, tanığı olduğu sertliklere karşı kendini korumaya çalıştı ama başaramadı bunu. Kimseye meydan okumadan ve acı acı söylenmeden, «artık dayanamıyorum» dedi 27 aralıkta (*)... hayatın yendiği şair.

Bu **yarı yapmacık** kaba yaşam üzerinde durmak iyi olur; çünkü bu yaşam, yalnız Yessenin'in seçtiği basit bir biçim değil, aynı zamanda, pek az sevecen, pek az yumuşak olan bizim dönem koşullarının bıraktığı bir izdir. Küs-

(*) 27 aralık 1925, Yessenin'in intihar ettiği tarih.

tahlik maskesini takınışı —ki, hiç de işine yaramayan bu maske pahalıya mal olmuştur ona— Yessenin'in, bu dünyaya her zaman kendini yabancı hissettiğini açıkça gösteriyor. Dünya hiçbir övünç kazandırmadı ona. İşte bu uyuşmazlık yüzünden yitirdik onu. Ama kınamıyorum onu: kendimize saklamayı bilmediğimiz bu büyük lirik şairi suçlamayı kim düşünebilir ki?

Bizim yaşadığımız dönem, uygar dediğimiz insanlık tarihinin belki de en acılı dönemidir. Bu birkaç on yılda doğan bütün devrimciler, kendilerini o dönem için azgın bir **yurtseverliğe** kaptırmışlardı, o dönem onların yurduydu, zaman içindeki yurdu. Ama Yessenin devrimci değildi. **Pugaçev** ve **Yirmialtıların balladı**'nın yazarı, içe dönük bir lirik şairdi. Bizim dönemimizse, lirik bir dönem değildir. Sergey Yessenin'in kısa zamanda bizden ve kendi zamanından uzaklaşmasının önemli nedeni budur.

Yessenin kökleri derinlerde olan bir halkçıdır ve onun herşeyi gibi, «halk» temeli de yapay değildir. Bunun en tartışma götürmez kanıtını, onun halk ayaklanmaları üzerine yazdığı şiirlerde değil, lirik şiirlerinde görebiliriz yine :

Dingin, ardıç kümesinde, dere kıyısında,
Yelesini sarsıyor sonbahar, al bir kısrak gibi.

Bu sonbahar imgesi ve daha başkaları, kolay cüretkarlıklarıyla şaşırtır insanı. Şair, imgelerinin köylü kökenlerini duymaya ve içimize adamakıllı sindirmeye zorluyor bizi. Fet, duygularını böyle dile getirmezdi, Tiuçev de öyle. Yaratıcı yeteneği ile değişime uğramasına ve incelmesine rağmen köylü temeli, onda sapasağlam kalmıştı. Bu köylü temelinden gelen güç, Yessenin'in güçsüzlüğüne yol açmıştır. Geçmişten sökülüp alınmış, ama bugüne kök salamamıştı.

Kent onu güçlendirmedi, sarstı ve yaraladı. Avrupa'ya ve Okyanus'un öteki kıyısına yaptığı dış geziler, onu «yeniden ayağa kaldırmadı.» Yessenin Tahran'ı New Yorkdan çok daha derinden özümledi ve Rlazan'lı çocuğun o

iç lirizmi, Avrupa ve Amerika'nın kültür merkezlerinden çok, İran'da buldu kendisi için gerekli olan yakınlığı.

Yessenin Devrime düşman değildi ve Devrim de ona hiçbir zaman yabancı olmadı. Tam tersine, 1918'den itibaren hep ona doğru gitmeye çalışıyordu, şöyle dizelerle,

Ah anam, ülkem, ben bir Bolşeviğim!

Birkaç yıl sonra yine şöyle yazıyordu:

Ve sovyetler için şimdi,
en ateşli bir yol arkadaşıyım ben.

Devrim, onun başta biraz karışık olan, ama sonra durulan dizelerinin ve imgelerinin yapısına, şiddetle girdi. Yessenin çöken geçmişte hiçbir şey yitirmedi; geçmişin ardından hiç üzülmedi. Peki, Devrime karşı yabancı mıydı? Hayır, değildi ama, Devrimle Yessenin benzer nitelikler taşımıyorlardı. Yessenin, içe dönük, yumuşak ve lirik bir şairdi; Devrim ise halkın eseridir, kahramanlıklar ve yıkımlarla doludur. Şarln o kısa süren hayatına son veren de bir yıkım oldu.

Her varlık, hayatının sonuna kadar kendi alınyazısının yargısıyla birlikte yaşar diye bir söz vardır. Bir bakıma bir gerçek payı vardır burada. Yessenin'in zaman içinde akıp giden yaratıcı gücü, bu dönemin sert köşelerine çarptı - ve kırıldı.

Yessenin'in şiirlerinde, kendi zamanını anlatan birçok güzel dizeler bulunur. Bütün yapıtı zamanının damgasını taşır. Ne var ki, Yessenin «bu dünyanın adamı değildi». Devrimin şairi de olamadı.

Herşeyi alıyorum - herşeyi kabul ediyorum,
Çiğnenmiş yollardan gitmeye hazırım,
Sizin Ekim'inize ve sizin Mayıs'ınıza bütün ruhumu vereceğim,
Ama sevgili sazımı, yalnız onu bırakmayacağım.

Onun lirik gücü, uyumlu, mutlu, müzik dolu bir toplumda ve sert kavgaların değil, dostluğun, sevinin ve sevecenliğin egemen olduğu bir toplumda, sonuna kadar gelişebilirdi ancak. Böyle bir zaman gelecektir. Bizim za-

manımızda, insanın insana karşı amansız, kurtarıcı kavgaları hazırlanıyor hâlâ, acı güncel mücadeleler hazırlayan başka günler de gelecektir. O zaman, insanın kişiliği de, şiir de gerçek bir çiçek gibi açılacak. **Devrim, her insan için yalnız ekmek hakkı değil şiir hakkı da elde edecektir.**

Yessenin, son saatinde, kime yazdı kan kokan mektubunu? Belki de uzakta henüz doğmamış bir dostuna. Yessenin, başkalarının savaşlarla, kendisinin şiirleriyle hazırladığı geleceğin insanlarından birine mi sesleniyordu? Şair, Devrimle aynı özellikleri taşımadığı için öldü. Ama gelecek adına Devrim, onu her zaman evladı sayacaktır.

Şiir yazmaya başladığı ilk yıllarından başlayarak, kendini savunamayacağının farkında olan Yessenin, ölüme doğru ilerliyordu. Son şiirlerinden birinde, çiçeklere veda ediyordu :

Evet, sevgililerim, evet
Sizi gördüm, yeryüzünü gördüm.
Sanki benim için yeni bir okşama
O ölüm ürpertiniz.

Ancak şimdi, 27 aralıktan sonra, onu tanıyan ya da tanımayan herkes, hepimiz, hemen her dizesi yaralı damarlarından akan kanla yazılmış olan şiirlerin içtenliğini tümüyle anlıyabiliyoruz. Bu yüzden acımız daha bir derin. Yessenin, kendi içdünyasından çıkmaksızın, yaklaşan ölümünün önsezisinde, melankolik ve dokunaklı bir avuntu buluyordu :

Sessizlikten yapılmış bir şarkı dinlerken,
Sevgilim, bir başka sevgilinin yanında,
Belki anımsayacak beni.
Benzersiz bir çiçek gibi,

Bilincimizde hâlâ taze olan keskin bir acıyı, bir düşünce yumuşatıyor: bu büyük, bu sahici şair, kendi yöntemine göre zamanını yansıttı ve yeni bir seviyi, suya düşen mavi göğü, gökte bir koyun gibi yayılan ayı, benzer-

siz çiçeği - kendini - şarkılarında anlatarak kendi döneminin edebiyatını zenginleştirdi.

Şairi burada anarken, cesaretimizi kıran, cesaretimizi eksilten hiçbir şey olmasın. Bizim dönemin etkisi, kendi kişisel etkinliğimizden çok daha güçlüdür. Tarih, kendi basamaklarını sonuna kadar tırmanacaktır. Biz buna karşı koymadığımız gibi, bütün bilinçli gücümüzle, bütün düşünce ve istemimizle ona yardım ediyoruz. Geleceği hazırlayalım. Kadın erkek, herkes için, ekmek ve türkü söylemek hakkını kazanalım.

Şair öldü, yaşasın şiir! Bir insan evladı savunusuz, uçuruma yuvarlandı!

Yaşasın yaratıcı hayat! O hayat ki, son ana kadar, Sergey Yessenin şiirinin paha biçilmez tellerini sarmıştır ona!

Pravda, 19 Ocak 1926

MAYAKOVSKİ'NİN İNTİHARI

Daha önce Blok, Mayakovski'de «dev bir yetenek» bulmuştu. Abartmaya kaçmadan, Mayakovski'de deha ışıltılarının varlığından söz edebilir insan. Ne var ki, uyumlu bir yetenek değildi bu. Yıkıntılarla geçen bu on yıl içinde, iki dönemin yaraları kabuk bağlamamış sınırında, sanatsal bir uyum nerede bulunabilirdi ki? Mayakovski'nin yaratıcılığında, tepelerle uçurumlar bir araya geliyor, sıradan lirik parçaların, hatta kimi zaman çığırtkan bir bayağılığın yanında, deha belirtileri yer alıyor.

Mayakovski, daha şair olmadan önce, devrimci olmayı istemişti içtenlikte. Gerçekte, herşeyden önce bir şairdi o; kendisinden kopmaksızın eski dünyadan uzaklaşan bir sanatçıydı; yalnız Devrimden sonra, kendine bir dayanak aradı ve bunu bir ölçüde Devrimde buldu. Mayakovski, Devrimle sonuna kadar kaynaşmadı; çünkü o Devrime, gizli hazırlık dönemi yıllarının sert koşullarm-

dan gelmiş değildi. Daha genel olarak söylenirse, Mayakovski yalnızca «şair» değil, aynı zamanda, yeni bir kültürün bütün öğelerini daha önce görülmemiş bir güçle hazırlayan kritik bir dönemin kurbanıydı da. Bu dönem, bir şairin, devrime adanacak bir şairler kuşağının uyumlu gelişimi sağlayacak kadar hızla ilerlemiyor. Yazarın üslubunda kendini gösteren iç uyum eksikliği, söz ve kelime disiplinsizliği ve imgelerdeki ölçüsüzlük yani, ateşli bir dokunaklılık, şairin çağı ve sınıfıyla bağ kuramayışı, zevksiz şakaları, kendini dış dünyaya karşı korumak isteğinden geliyor gibidir. Kimi zaman, insanda sanatsal ve ruhsal bir ikiyüzlülük duygusu uyandırdığı da oluyordu bunun. Hayırl Ölümünden önce yazdığı mektuplar aynı tonda: şairin hayatına son verirken kullandığı «olay kapanmıştır» formülü ne anlama gelmektedir?

Gecikmiş romantik Heinrich Heine için lirizm ve alay (aynı zamanda kendini korumak için başvurduğu, lirizme karşı alay) ne idiyse dokunaklılık ve bayağılık da gecikmiş «fütürist» Mayakovski için oydu, yani dokunaklılığa karşı alayla kendini koruma çaresiydi.

«Sekreterlik» (*), adlî protokol ağzı ile bu intiharın «toplum ve edebiyat çabalarıyle hiç bir ilgisi olmadığı»nı bildirerek devletin resmi görüşünü dile getirdi. Bu, onun kendi isteği ile ölümü, hayatıyla ya da devrimci ve şiirsel yaratıcı çabalarıyle hiç ilgili değildi demeğe gelir. Bu aynı zamanda Mayakovski'nin ölümünü beklenmedik adi bir polis olayı saymaktır. Bu ne gerçektir, ne gerekli, ne de... akıllıca bir şeydirl Son dizelerinde Mayakovski «Aşkın küçük kayığı hayatın akıntısında parçalandı» diye yazıyor. Bu demektir ki, şairin «toplum ve edebiyat çabaları», onu günlük hayatın dertlerinin üstüne yeterince çıkaramaz, yediği dayanılmaz darbelerden kurtaramaz olmuştu. Peki o zaman «hiç bir ilişkisi yoktur» diye nasıl yazılabilir?

(*) Burada sözkonusu olan parti'ye yani Stalin'e bağlı genel sekreterliktir.

«Proletarya edebiyatı» ile ilgili güncel resmi ideoloji, kültür olgunlaşmasının ritim ve gecikmeleri konusunda tam bir anlayışsızlığa dayanır; burda, ekonomi konusunda bulunanı edebiyat konusunda da buluyoruz. «Proletarya kültürü» için mücadele (beş yıllık bir plan çerçevesi içinde, insanlığın bütün başarılarının «toptan kollektifleştirilmesi» gibi birşeydir bu), Ekim Devriminin başlarında bir ütopik idealizm niteliğindeydi. İşte bu nedenle, Lenin'in ve bu satırlar yazarının muhalefetiyle karşılaşmıştı. Bu son yıllarda «proletarya kültürü», sanatta yalnızca bir bürokratik komuta - ve yıkım - sistemi haline geldi. Serafimoviç, Gladkov gibi burjuva edebiyatının başarısız yazarları, sözde - proleter edebiyatının klasikleri ilan edildi. Averbach gibi bomboş bir kavuk saliayıcı, «proleter» edebiyatının... Belinski'si (!) olarak vaftiz edildi. Edebiyatın yüksek yönetimi, insanın doğasında bulunan bütün yaratıcı ruhu yadsıyan Molotov'un ellerine bırakılmıştır. İşin kötüsü, Molotov'un yardımcısı, sanattan başka birçok alanda sanatkarlık yapan Gusev'dir. Böyle bir seçim, Devrimin resmi çevrelerinin bürokrat ellerde tam bir yozlaşmaya uğradığını göstermektedir. Molotov'la Gusev edebiyatın üstüne, «devrimci» dalkavukların, isimsiz bir güruhun oluşturduğu çarpık, müstehçen bir edebiyat örmüşlerdir.

Yeni bir edebiyatın ve yeni bir kültürün temellerini hazırlama eğiliminde olan proleter gençliğin en iyi temsilcileri, kültür yoksunluğunu kendilerine ölçü olarak alan insanların buyruğuna terkedildiler.

Evet Mayakovski, Devrimin henüz tanımadığı, ama Devrimle bağ kurma yollarını araştırmış olan eski Rus edebiyatının son kuşağı içinde herkesten daha yiğit ve daha gözüpektir. Evet, bütün diğer yazarlara göre son derecede karmaşık bağlar kurmuştu Mayakovski. O içinde, derin bir bölünmeyi taşıyordu. Kendi dönemine hizmet için en alçak gönüllü güncel çalışmalara hazırlanan Mayakovski, sahte-devrimci göreneklerden uzaklaşıyordu. Kuramsal planda devrim üzerine eksiksiz bir bilinç ka-

zanma yeteneğine, bunun sonucu olarak da onu aşmak için bir geçit bulma yeteneğine sahip değildi. Kendisinin «kiralık olmadığı»nı söylerken, doğruyu söylüyordu. Averbach'ın «proleter» edebiyatını bahane ederek kolhoz yöneticiliğine girmeyi şiddetle reddetmişti. Lef'in bayrağı altında, baskı yaparak değil, tam bilinçle hizmet etmek için proleter devriminin coşkun ateşli seferini kurmaya kalkıştı. Şurası açıktır ki, Lef ritmini 150 milyon'a kabul ettirme gücüne sahip değildi, çünkü devrimin gel-git dinamiği çok ağır ve çok derindi. O yılın ocak ayında, Mayakovski koşulların mantığına yenildi. Son olarak intihar etmeden iki üç ay önce, Sovyet Proleter Şairleri Birliği'ne (VAPP) üye olmak için kendini zorladı. Bu üyelik ona birşey vermediği gibi, ondan çok şeyler götürdü. Kendisiyle olduğu kadar kamu ile de hesaplaştıktan sonra kayığını batırdı; bürokratik edebiyatın temsilcileri, «kiralık olanlar», «olacak şey değil». «anlaşılır şey değil» diye bağırarak büyük şair Mayakovski'yi ve o günlerin çelişkilerini hiç anlamadıklarını göstermişlerdir.

Gerçekten devrimci ve hareketli edebiyat topluluklarına karşı girişilen düşmanlıktan sonra, proleter şairler birliği (VAPP), bürokratik baskıya boyun eğdi, ideolojik olarak desteksiz kaldı ve görünürdeki moral birliği sağlıyamadı; Sovyet Rusya'nın en büyük şairi dünyamızdan ayrılırken, şaşkın memurlar, «hiç bir ilişkisi yok» gibisine anlamsız bir cevapla karşıladılar bu intiharı. En kısa süre içinde yeni bir kültür kurmak isteyenler için yeterli değil, gerçekten yeterli değil bu.

Sosyalizm bir tek ülkede kurulamayacağı gibi Mayakovski de, proleter edebiyatın kurucusu olmadı, olamadı. Geçiş dönemi tartışmalarının içinde, edebî tartışmaların en gözüpek insanıydı ve yeni toplumun yaratacağı edebiyatın en tartışma götürmez öncülerinden birisi oldu Mayakovski.

(Muhalefet Bülteni, Mayıs 1930)